СОВРЕМЕННАЯ ЗАРУБЕЖНАЯ ПРОЗА

Учебное пособие

•ФЛИНТА•

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Учебное пособие представляет всемирный литературный процесс нашего времени в многообразии авторских идейно-художественных миров. Основное внимание уделено становлению современного романа в литературе Англии (Дж. Барнс, И. Макьюэн, М. Эмис), США (Дж. Барт, П. Остер, М. Каннингем), Франции (П. Киньяр, М. Уэльбек, Ф. Бегбедер), Германии и Австрии (П. Зюскинд, К. Рансмайр, Э. Елинек), Италии и Испании (У. Эко, А. Барикко, А. П. Реверто), Латинской Америки (Г. Маркес, В. Льоса) и других стран (Ж. Сарамаго, О. Памук, Х. Мураками).

- Современная зарубежная проза
  -
  - «Современная зарубежная проза» как единый текст
  - Британская проза
    - Джулиан Барнс
    - Иэн Макьюэн
    - Мартин Эмис
    - Кадзуо Исигуро
    - Джон Максвелл Кутзее
  - Американская проза
    - Джон Барт
    - Дон Делилло
    - Пол Бенджамин Остер
    - Майкл Каннингем
    - Стивен Кинг
    - Чак Паланик
    - Уильям Форд Гибсон
  - Французская и франкоязычная проза
    - Паскаль Киньяр
    - Мишель Уэльбек
    - Фредерик Бегбедер
    - Милан Кундера
    - Амели Нотомб
    - Джонатан Литтелл
  - Немецкая и австрийская проза
    - Современная немецкая проза
    - Патрик Зюскинд
    - Кристоф Рансмайр
    - Эльфрида Елинек
  - От Италии и Португалии до Аргентины и Японии

- Хорхе Луис Борхес
- Габриэль Гарсиа Маркес
- Марио Варгас Льоса
- Артуро Перес-Реверте
- Умберто Эко
- Алессандро Барикко
- Жозе Сарамаго
- Реа Галанаки
- Харуки Мураками

- Авторский мир в избранных произведениях
  - Джонатан Коу
  - Джаспер Ффорде
  - Кормак Маккарти
  - Дидье ван Ковеларт
  - Меир Шалев
  - Орхан Памук
  - Ханну Лунтиала
  - Милорад Павич
- Наше время как литературная эпоха
- Сведения об авторах

Современная зарубежная проза
Под редакцией А. В. Татаринова

Для студентов, аспирантов и преподавателей филологических факультетов вузов.

2-е издание, стереотипное

© Коллектив авторов, 2015
© Издательство «ФЛИНТА», 2015

* * *

«Современная зарубежная проза» как единый текст
А. В. Татаринов

Не самая простая задача — в мире художественной словесности следить за *текущим* и *незавершенным*, фиксировать становление новых идейно-эстетических моделей и делать выводы о сегодняшнем состоянии литературного процесса, о его перспективах.

Два года назад такая задача была поставлена на кафедре зарубежной литературы и сравнительного культуроведения Кубанского государственного университета. Не первый год читались курсы «Современная зарубежная литература» и «Современный литературный процесс». Регулярно проходили заседания клуба «XXI век», посвященные обсуждению новейшей прозы. Предметы, требующие внимания к литературе наших дней, появлялись в учебных планах специалитета, бакалавриата, магистратуры. Учебных пособий не было никаких.

Разумеется, дело не в толстых учебниках, снимающих в сознании студента все исторические и экзистенциальные вопросы. Мы далеки от переоценки трудов, превращающих литературу в систему классифицирующих формул. Здесь важен не итог, не однозначный результат, а волевое решение представить новейшую зарубежную прозу как сложное пространство, в котором есть возможность выделить господствующие имена, идеи и образы. Важно не забывать, что каждая историческая эпоха (а рубеж тысячелетий — всегда Время!) имеет свою литературную вселенную. И в ней выстраиваются мотивы, имеющие прямое отношение к философии и религии, психологии и политике. Именно поэтому данная книга завершается статьей «*Наше время* как литературная эпоха».

Мы отказались от стандартно-элитарного подхода к созданию учебных пособий, которые пишутся многоопытными профессорами, способными к любым концептуализациям. *Современное* требует молодости, точнее — сочетания опыта, зрелого взгляда на движение литературной материи и здоровой юношеской наглости, оправданной дерзости в истолковании неканонических фактов словесности. Авторы «Современной зарубежной прозы» — доктора наук и магистранты, кандидаты и аспиранты. Были и студенты, которые к моменту издания книги

успели получить другой филологический статус. Талант и желание высказаться были критерием отбора авторов статей. Интерес молодых герменевтов предопределил присутствие в учебном пособии М. Каннингема и А. Нотомб, У. Ф. Гибсона, Дж. Литтелла и А. Барикко.

Это не значит, что отсутствовала единая стратегия. Она проявляется в сюжетно-композиционной организации нашего проекта — научно-исследовательского и учебного одновременно. *Британское, американское, французское* — отдельные разделы. В них каждый писатель представлен целостно: от краткой биографии — до доминантных признаков поэтики. С обязательным описанием творческого пути, основных художественных достижений и, как правило, с подробным анализом романа, который автор статьи считает в творчестве писателя ключевым. Несколько сложнее — с *немецким*: не получилось у нас с работами о К. Вольф, Г. Мюллер, Г. Грассе. Частично это значимое отсутствие компенсировано обзорной статьей «Современная немецкая проза».

В разделе «От Италии и Португалии до Аргентины и Японии» мы также придерживаемся монографического принципа, предусматривающего биографичность, портретность и аналитизм в отношении состоявшегося на данный момент творческого пути писателя. Есть статьи о недавно ушедших классиках, без которых трудно представить литпроцесс нашего времени (Г. Г. Маркес, Ж. Сарамаго), и о ныне здравствующих мастерах слова, не слишком известных русскому читателю (Р. Галанаки, например).

Сомнение может вызвать присутствие Х. Л. Борхеса. Имеет ли отношение к современной литературе аргентинский писатель, скончавшийся в 1986 г.? Для Борхеса мы решили сделать исключение: этот классик XX столетия смыслами своей художественной системы и нравственной философии остается одним из влиятельных участников литературной современности, апологетом версий, интертекстуальных игр и гипотез, столь важных для риторики, обретающей свои основания на границе модернизма и постмодернизма.

Последний раздел — «Авторский мир в избранных произведениях». Будем откровенны: о М. Павиче, О. Памуке или К. Маккарти редактор хотел бы видеть целостные работы, удовлетворяющие требованиям первого и второго разделов. Но получилось то, что мы видим перед собой. Возможен и такой подход в представлении художественных миров. Указанные писатели, а также Д. Ковеларт, Д. Коу, Д. Ффорде, М. Шалев и Х. Лунтиала присутствуют отдельными текстами — вполне уместными для решения проблемы авторской индивидуальности.

И последнее. Часто слышны голоса профессиональных и простых читателей, отрицающих качество современной литературы. Нет, мол, былого величия, есть лишь персональные игры не слишком талантливых фантазеров, озабоченных собственными комплексами и сенсационными сюжетами, позволяющими завоевать потенциального потребителя. Наша книга показывает, что это не так. Литературный процесс есть! Достижений в нем не меньше, чем падений и потерь.

Британская проза

Джулиан Барнс
В. В. Богдан

В одном из своих интервью Джулиан Барнс упомянул высказывание Фолкнера о том, что лучший некролог для писателя: «Он писал книги и он умер» [16], а потом заметил, что именно к такой анонимности следует стремиться, хотя в наше время это почти невозможно. Но все же Джулиан Барнс почти достиг цели, и с непреложной уверенностью о нем можно сказать лишь то, что он написал о себе на своем официальном сайте в Интернете. А именно: родился 19 января 1946 г. в городе Лестер в центральной Англии, получил хорошее образование — с 11 до 18 лет учился в городской лондонской школе (City of London School), затем поступил в колледж «Магдалена» Оксфордского университета. В 1987 г. окончил университет с отличием. После окончания университета Джулиан Барнс три года работал лексикографом-составителем «Оксфордского английского словаря», в 1977 г. начал работать обозревателем и литературным редактором в журналах «Нью стейтсмен» и «Нью Ревью», а с 1979 по 1986 г. трудился телевизионным критиком. Далее следует длинный список литературных наград и премий, среди которых: Букеровская премия за роман «Предчувствие конца» (2011), премия Сомерсета Моэма за дебютный роман «Метроленд» (1981), премия Медичи за роман «Попугай Флобера» (1986), а также Орден Искусств и литературы (1995, 2004). Джулиан Барнс написал множество рассказов, романов и эссе, а также перевел с французского дневник Альфонса Доде. Заключительная фраза краткой автобиографии Джулиана Барнса такая: Барнс живет в Лондоне. Другими словами, если отбросить многочисленные даты (которых Джулиан Барнс, кстати, и сам не любит) и несколько обезличенное перечисление мест работы, то получится как раз, как учил Фолкнер: Джулиан Барнс живет и пишет книги. По мнению Барнса, такого знания читателям вполне достаточно: «Я бы предпочел, чтобы люди читали мои книги, а не пытались понять, что я за человек».

Но есть у Джулиана Барнса и оборотная сторона — захватывающая биография для тех читателей, которым скупой правды мало. В начале своей литературной деятельности он написал несколько детективов под псевдонимом Дэн Кавана, которые были положительно приняты критиками как добротные образцы жанра. На обороте этих книг Барнс представил совсем другую биографию — вымышленную, но очень «горячую»: Дэн

Кавана родился в графстве Слайго в 1946 г. Посвятив юные годы праздному шатанию, беспорядочным половым связям и мелким кражам, ушел из дома в семнадцать лет и записался палубным матросом на либерийский танкер. Дезертировав с корабля в Монтевидео, пересек Америку, подрабатывая ковбоем, официантом на роликах в забегаловке, обслуживающей клиентов непосредственно в автомобиле, вышибалой в гей-баре в Сан-Франциско. В настоящее время работает в Лондоне, но кем — предпочел бы не уточнять, а живет в Северном Ислингтоне. Причем от книги к книге биография Каваны менялась очень существенно, не теряя, впрочем, своей вопиющей нелепости. Конечно же, эти описания шутка. Читая их, мы почти слышим, как Джулиан Барнс смеется над нами. В третьей главе «Попугая Флобера» он пишет: «Каковы шансы даже у самого опытного из биографов, что объект его внимания, взглянув на автора будущей биографии, не вздумает разыграть его?» Эти авторские фабуляции и есть пример такого розыгрыша.

Неразговорчивость в отношении личной жизни Джулиан Барнс парадоксально полно компенсирует своей манерой повествования, вовлекая читателя в диалог, заставляя следить за нитью его рассуждений и видеть и представлять то, что видит и представляет он сам. Джулиан Барнс, кажущийся замкнутым человеком, оказывается откровенным писателем. Он хочет, чтобы читатель был настолько близок к автору, насколько возможно: «Мне нравится представлять как писатель и читатель сидят вместе не лицом к лицу, а бок о бок и смотрят в одном направлении, например, через витрину кафе. И по моему сценарию писатель спрашивает читателя: «Что ты о ней думаешь? Он выглядит чудаковатым, не так ли? Интересно, а почему они ссорятся?» Взор читателя устремлен параллельно писательскому взору, писатель просто замечает все первым» [12].

Его роман «Нечего бояться» критики даже назвали исповедальным, намекая на то, что желая рассказать о своем страхе смерти, Барнс действовал по примеру Гете, который, написав «Страдания юного Вертера», избавился от сердечных мук. Но сам Барнс решительно опроверг такое определение: «Я не считаю этот роман исповедальным, так как исповедальная литература призвана облегчить душу. Я же совсем не верю в терапевтические свойства автобиографии. Я скорее написал эту книгу, чтобы исследовать свой случай как особый и чтобы ответить на вопрос: в данный момент времени, каково это ни во что не верить, но так и не примириться с тем, что умрешь?» [12]. Таким образом, Барнс провозгласил себя исследователем, пристрастно экспериментирующим с собственным страхом.

Стоит заметить, что Джулиан Барнс вообще противится попыткам прижизненно вписать его в какое-нибудь литературное направление; разобрать его тексты на темы и мотивы; попыткам осмыслить его литературное творчество не как развивающийся, подверженный изменениям и мутациям организм, а как законсервированное монолитное литературное наследие. В нем просыпается дух противоречия, который, по его собственным словам, заставляет сказать: «Подождите… Я еще не закончил — не нужно делать обобщений о моей работе, когда я еще пишу» [12].

Лидия Вьяну как-то сказала Барнсу, что причисляет его к группе писателей «десперадо» — отчаянных, которые стремятся сломить, шокировать и эмоционально разгромить читателя. А Джулиан Барнс ей ответил: «Признаться, я удивлен, что меня называют «десперадо». В принципе, описание мне нравится (кому бы оно не понравилось?), но такая постановка превращает нас (нас?) в какую-то банду имени Клинта нашего Иствуда. Но кто будет за Клинта и кто остальные члены банды? По мне, так мы просто некоторое количество очень разных и очень смирных людей, пишущих в совершенно разных манерах» [8].

Решительно выйдя из рядов «десперадо», Джулиан Барнс поспешил отмежеваться и от постмодернистов. В интервью он рассказывает, что был в Италии на конференции, и когда его спросили, что он думает о постмодернизме и теории литературы в целом, он ответил, что у него самого нет никакой литературной теории: «Когда я пишу, я не ищу поддержки у теории литературы. Более того я нарочно пребываю в неведении по поводу литературных теорий. Мне кажется, что романы порождает жизнь, а не теория о жизни или литературе… Я думаю, что когда литературная теория начинает править литературой, есть риск написать что-нибудь фундаментально нудное, наподобие нового романа» [13, 8].

Пожалуй, именно такая установка Барнса творить текст свободно, не запирая себя в рамки теоретических постулатов и определений, позволить ему развиваться естественно, и определила чрезвычайное разнообразие его работ, которые, сложно рассмотреть в рамках одного литературного направления. Но она же наводит на мысль, что в таком спонтанном тексте совпадения и повторы не случайны. Ведь если автор подсознательно возвращается к одним и тем же темам и вопросам, то это значит, что они его волнуют, волнуют постоянно и по-разному. Такие повторы как бы невольно высвечивают авторскую философию, которая у Барнса, безусловно, есть. Не случайны также и отголоски различных теорий, даже если автор

отрицает какую бы то ни было систему.

Тексты Барнса полны разных теоретических концепций. По сути, все его книги пытаются ответить на одни и те же вопросы: где граница между правдой и вымыслом? Почему именно в литературе человек ищет для себя ответы на вопросы, мучающие его в жизни? Как писателю удается в форме вымысла отобразить реальность, и если удается, то значит ли это, что литература уничтожает границу, отделяющую реальность от вымысла? Другими словами, Барнс ищет ответы на постмодернистские вопросы, разделяя постмодернистское восприятие жизни как текста. Американский писатель Джон Барт однажды сказал: «История твоей жизни не есть твоя жизнь, это твоя история» [14]. Джулиан Барнс как бы развертывает, глобализирует этот тезис, применяя его не только к истории человека, но и к истории народов и мира. Об этом романы «История мира в 10 1/2 главах» и «Англия, Англия».

«История мира в 10 1/2 главах» — это десять новелл и интермедия, объединенные цепью мотивов (отделение чистых от нечистых; распада и тления; повторяемости истории; обманчивости действительности; жестокости Бога и времени) и образов (личинки червя древоточца, символизирующие гниение и распад; ковчег — символ неприкаянного, брошенного на милость Бога мира; плавание — образ истории, как опасного движения наугад). При этом каждая новелла вполне самостоятельный фрагмент, вводящий в повествование новых героев, представляющий определенный отрезок человеческой истории и авторскую микротему в рамках общей проблематики. Помимо канвы хорошо продуманных повторов и аллюзий новеллы объединяет ощущение тревожности; неизбежности надвигающихся перемен; бессилия человека. Лейтмотив книги — высказывание Гегеля: «История повторяется дважды: первый раз в виде трагедии, второй — в виде фарса». В новеллах Барнса трагедия и фарс также сменяют друг друга. Первая глава «Безбилетники» — рассказывает о комическом путешествии жуков короедов на Ноевом ковчеге, наблюдающих отделение чистых животных от нечистых; а вторая («Гости») — описывает захват туристического лайнера террористами, которые разделяют пассажиров на группы в зависимости от национальности, для того, чтобы решить, кого убить в первую очередь в случае невыполнения их требований. Они тоже отделяют «чистых от нечистых», только вторую главу уже не назвать смешной. Реальность для Барнса всегда страшнее вымысла, и единственный способ защиты от реальности — фабуляция, построение нескольких вымышленных фактов на основе одного реального

события, оплетение факта сетью вымыслов. Джулиан Барнс приходит к такому выводу: «История — это не то, что случилось. История — это всего лишь то, что рассказывают нам историки». Но «История мира» — роман, выступающий не только против истории, но и против религии, хотя и не против веры. Бог Барнса жесток, и он покинул жестокий мир, оставив человека одного в битве с абсурдной историей. Но человеку Бога не хватает. Это то, что позднее Барнс назвал «религиозным инстинктом» [12]. «Историю мира в 10 1/2 главах» исследователи часто определяют как самый постмодернистский роман Барнса из-за отказа от линейного повествования (умер всезнающий автор, но возник очень живой рассказчик, который и собрал все тексты воедино), а также из-за агрессивного, бунтарского посыла, который он собой несет.

«Англия, Англия» — книга, в которой автор воскресает, но от этого роман не становится менее постмодернистским. Барнс снова размышляет о смысле жизни, путях спасения; рассуждает о вере в Бога и ее влиянии на народ и человека. Но главный вопрос, который он пытается решить — что же такое история Англии? Олигарх Джек Питмен выдвигает грандиозный туристический проект — создать Англию в миниатюре на острове Уайт. Выясняется, что создать такую копию совсем несложно, так как Англию делают Англией «Биг Бен, музей Шекспира, меловые скалы Дувра, стадион Уэмбли, дворец, Шервудский лес». Остались только эмблемы, обглоданные временем кости некогда великой культуры и традиции. Для Барнса английский мир прогнил, и нет больше той основы, которая выделяла бы англичан как нацию. Поэтому, когда Питмен воплощает проект в жизнь, бутафорская Англия вытесняет настоящую, и Старая Англия проходит через очищение забвением, перерождаясь. Теперь она готова продолжить свой путь «налегке». В «Англии, Англии» парк Новой Англии — вымысел, вытесняющий реальность, но люди с готовностью принимают такую подмену.

Барнс уверен, что человек не способен отделить правду от вымысла, так как реальность не снабдила его надлежащими инструментами для такой операции. Реальность — это факты и события, которые действительно произошли, а правда — это то, что мы ищем, интерпретируя реальность. В «Истории мира в 10 1/2 главах» и в «Англии, Англии» Джулиан Барнс сомневается в том, что можно обрести истину, интерпретируя мир посредством истории или религии. И то и другое кажется ему слишком ненадежным. Недоверие к тому, что Лиотар назвал метарассказами («любые объяснительные системы, организующие буржуазное общество и служащие для него средством

самооправдания: религия, история, наука, психология, искусство» [9]), является отличительной чертой философии Барнса. Мир для него в принципе непознаваем, поэтому список лиотаровских метарассказов пополнил также и атеизм: «Я думаю, что я скорее атеист, но догма всегда настораживает меня, а атеизм — может оказаться такой же догмой, как и религия. Не думаю, что я достаточно умный для того, чтобы знать, что Бога нет» [12]. Сомнение и плюралистичность — вот киты, на которых плывет Барнс.

Сближает Барнса с постмодернизмом и разрушительная ирония, которая позволяет ему превратить историю в вымысел, религию — в опасную выдумку, а мир — в прогнивший корабль. Ирония делает его свободным и проницательным: «Ирония помогает сказать, что мир не такой, каким кажется. Она наделяет тебя рентгеновским зрением. Она позволяет видеть обратную сторону вещей. Она подтверждает, что реальность не однородна. Она позволяет быть комичным и серьезным одновременно» [12]. Но удивительно, что при всех вышеперечисленных признаках, которые как бы формально делают Барнса постмодернистом, назвать его таковым нельзя. Фоккема определил постмодернизм как «продукт долгого процесса секуляризации и дегуманизации» [9]. Если Джулиана Барнса и можно назвать антиклерикалом, то антигуманистом его никак не назовешь. Человек и его восприятие собственной жизни — центр его литературной вселенной. Для него также очень важны человеческие взаимоотношения, а в любви он видит возможность спасения:

«Религия и искусство должны отступить перед любовью. Именно ей мы обязаны своей человечностью и своим мистицизмом. Благодаря ей мы — это нечто большее, чем просто мы. Без веры в любовь мы превратимся в рабов истории мира и чьей-нибудь чужой правды» [2, 351].

Любовь есть и в романе «История мира в 10 1/2 главах». Глава «Интермедия» — эссе о любви в современном мире. Эта глава вшита в неровную ткань повествования и, по словам самого Барнса, «опровергает все то, что было написано прежде» [13, 67]. И, несмотря на яростно пессимистическое настроение «Истории мира», Барнс так объясняет смысл романа: «Нельзя просто ничего не делать и говорить — у нас ничего не выйдет, но нельзя также говорить — мы понимаем историю, все что нужно — это применить к ней марксистскую или любую другую идеологию. Что мы действительно должны делать, так это верить в то, что истина достижима. История может быть правдива лишь на 56 % или на все 100 %, но единственный способ продвинуться от 55 % к 56 % — это верить в то, что можешь достичь 100 %» [13, 67].

Любить и верить — совсем не постмодернистская установка.

Первый роман Джулиана Барнса «Метроленд», а также один из его последних романов «Предчувствие конца» — романы, дополняющие друг друга. «Метроленд» — роман становления Кристофера Ллойда и его друга Тони, которые решают свои непростые отношения с жизнью с помощью искусства. В юности их волнует «чистота языка, самосовершенствование, предназначение искусства и плюс к тому некоторые абстракции, неосязаемые субстанции с большой буквы, как то: Любовь, Истина, Подлинность…». Искусство для них — самое важное в жизни, поиски истины представляются занятием воинственным, а цвета — «выражением чистейшего безбожия». Кристофер и Тони спрашивают себя: «Может быть жизнь — это тоже произведение искусства; или произведение искусства — это высшая форма жизни», — и боятся, что страсть к искусству проистекает из пустоты в их жизни. В начале жизненного пути, действительно, одного на двоих, так много времени эти юные философы проводят вместе, Тони и Кристофер зачарованно наблюдают за миром. Но потом Кристофер уезжает в Париж учиться, встречает там свою первую любовь Анник и будущую жену Марион. После возвращения обзаводится семьей, постоянной работой в издательстве, погружается в быт и как-то сам не замечает, что из потрясателя основ превращается в довольного жизнью буржуа, в одного из тех, над кем раньше насмехался. Тони же много путешествует, начинает заниматься философией, становится очень «жестким» академическим обозревателем, выпускает сборник стихов. Он свирепый противник брака и уверен, что Кристофер совершил большую ошибку, женившись на Марион. Сам он просто живет с девушкой, проповедуя свободную любовь. Барнс представляет читателю две крайности: Тони — неприятный тип, недовольный жизнью, пропагандирующий левые взгляды и Кристофер — примерный семьянин, жизнь которого не пестрит событиями, но он всем доволен. Казалось бы, у Кристофера все хорошо, он и сам пытается нас в этом уверить, но читатель чувствует, что что-то не так. Кристофер выбрал тот путь, который выбирают миллионы нормальных людей, но создается ощущение, что такой миропорядок, заставляющий прощаться с иллюзиями и мечтами детства, ошибка мировой истории, от которой не спасает даже вера в искусство как воплощение вечного и идеального.

Через двадцать лет Джулиан Барнс снова возвращается к теме взросления и расставания с юношескими теориями. На этот раз он рассказывает совсем другую историю. Но, рассматривая ту же тему с высоты прожитых лет, он отвечает на вопросы, поставленные им в «Метроленде». В «Предчувствии конца» две

части. В первой он пишет об очарованности жизнью молодых, когда все представляется ясным и осуществимыми, и кажется, что жизнь будет не менее интересной, чем у героев литературного романа. В таком юношеском экстазе живет его герой Тони Уэбстер, когда узнает о самоубийстве своего лучшего друга Адриана. Во второй части книги, уже пожилой Тони Уэбстер получает письмо и выясняет подробности, повлекшие самоубийство Адриана. В ходе расследования он много размышляет о том, каким он был и каким стал, о прожитой жизни и том, что навсегда остался среднестатистическим человеком. Он признается, что чем дольше живет, тем меньше понимает. Одно он знает точно, самое страшное — состояние бездействия и покоя, сонной комфортной энтропии, то состояние, которое когда-то овладело и Кристофером Ллойдом из «Метроленда» и им самим. Тони из «Метроленда» говорит: «История — это ложь, придуманная победителями»; Тони из «Предчувствия конца» с грустью констатирует: «История — это воспоминание выживших, никто из которых не победитель и не проигравший».

На наш взгляд, «Предчувствие конца» можно рассматривать и как экзистенциалистский роман, так как, по сути, Тони Вебстер пребывает в ситуации, которую экзистенциалисты назвали бы пограничной. Он предчувствует приближение смерти, и это предчувствие запускает механизм памяти, заставляя его переосмысливать то, что было.

Два романа, объединенные с остальными работами Джулиана Барнса общностью тем, все-таки несколько выбиваются из общего ряда и по типу повествования (традиционное линейное повествование от первого лица и никакой фрагментарности), и по резко снизившемуся накалу иронии. «Метроленд» и «Предчувствие конца» те романы, в которых ирония странным образом сплетается с сочувствием, это ирония грустная, а не агрессивная.

Рассмотренные романы дают нам возможность говорить о Джулиане Барнсе как о пограничном писателе, работающем на стыке постмодернизма и реализма. А правильнее сказать, что обе тенденции есть в его работах, только в каждой из них они проявляются в большей или меньшей степени. Барнс никогда не стремился осознанно создать постмодернистский роман. Он просто знает о том, что форма и содержание слиты воедино, и если содержание требует постмодернистской дробленой композиции, он готов такой текст организовать.

На наш взгляд, один из самых сильных романов Джулиана Барнса — «Попугай Флобера». Это роман-антибиография, призванный очистить память Флобера от слишком настырных

попыток читателей и критиков истолковать его творчество и обнажить его личную жизнь. Барнс считает, что для современных людей биография стала тем, чем когда-то была агиографическая литература, только интерес к «поучительной жизни святых» сменился интересом к «поучительной жизни грешников» [11]. Но биография, полная условностей и банальностей, как по форме, так и по содержанию, не способствует возвеличиванию личности Флобера: «Каждая новая биография — это еще один слой папье-маше, накладываемый на погребальную маску, который делает неживые черты еще более стилизованными. Это еще одна горсть земли, которую бросают на могильный холм, погребая автора еще глубже» [11]. «Попугай Флобера» — попытка откопать Флобера из-под груды посредственных исследований, и главный инструмент раскопок — авторская ирония. То, что Джулиан Барнс выбрал именно Флобера, не случайно, он называет себя заядлым флоберианцем, признаваясь, что долгие годы занимается исследованием творчества Флобера, и он все еще вдохновляет его, каждый раз открываясь с неожиданной стороны: «Удивительно, что несмотря на то, что Флобер мертв уже 133 года, для меня он все еще изменяется. Я продолжаю его читать и обнаруживаю, что каждый раз читаю его книги по-разному. Чаще всего я возвращаюсь к “Мадам Бовари”, и в ее несокрушимом совершенстве я всякий раз нахожу что-то новое, то, чего не замечал раньше» [17]. Такая пристрастная заинтересованность Джулиана Барнса в предмете своего повествования делает его как бы еще одним героем собственной книги.

Роман разделен на пятнадцать глав, в которых происходит постоянная смена рассказчика, типа и манеры повествования, постоянное изменение авторского настроения и послания, обращенного к читателям. То рассказчик — Джеффри Брэйтуэйт; то его вроде бы нет совсем, и тогда читатель остается один на один с мыслями Флобера и ключевыми датами его биографии; то повествование ведется от лица Луизы Коле, возлюбленной Флобера; также мы становимся участниками судебного процесса о Гюставе Флобере и его творчестве. Автор втягивает читателя в викторину с вопросами о прочитанном; предлагает свою версию «Лексикона прописных истин», воспроизводя весь тот информационный шум, который окружает Флобера, превращая его в очень модную личность; и, иногда, когда уже не рассказчик, а сам автор пребывает в философском расположении духа, читатель знакомится с авторскими размышлениями о современной литературе, литературной критике, истории и прошлом, жизни и смерти. Во второй главе Джулиан Барнс предлагает читателю выборку радостных и печальных событий из

жизни Флобера, за которой следуют его же метафорические высказывания по тем или иным поводам. Он как бы дает читателю конструктор «Сделай сам», посвященный жизни великого писателя. Через излишнюю фрагментарность текста и пародирование разных коммуникативных стилей Джулиан Барнс (а, может, Джеффри Брэйтуэйт) заставляет читателя включиться в постмодернистскую игру, приготовившись на время стать всеядным хамелеоном, подстраивающимся под течение мысли автора. В статье, посвященной ходу работы над романом, Джулиан Барнс написал: «Мне вдруг стало интересно, насколько далеко я могу оттолкнуть границы традиционного нарратива; насколько сильно я смогу исказить и фрагментировать линию повествования, сохраняя при этом возрастающий накал читательских эмоций» [17]. Чтобы при крайней разъединенности текста сохранить целостность читательского сознания, Джулиан Барнс выбирает повествовательную форму детективной истории. Это роман-поиск «настоящего Флобера».

Для Барнса метафорическая форма выражения самая правдивая: «Рассмотрение чьей-либо жизни как триумфа или поражения не дает нам и половины того знания, которым нас одаривает метафора» [14, 31]. Поэтому в главе «Бестиарий Флобера» Барнс устраивает веселый карнавал: Флобер, как древний человек-перевертыш, по воле хулиганящего автора перекидывается то в медведя, то в верблюда, то во «льва, тигра из Индии», то в «быка, сфинкса, выпь, слона и кита», а то и в «устрицу в раковине» и «улитку в домике» [5, 62]. И это еще не полный список превращений. В языке писем и произведений Флобера царит шутовская ирония.

Структура текста скреплена тремя главными сюжетными линиями: историей о Гюставе Флобере (разбитая на небольшие порции биография писателя, версии и предположения, основанные на ней, знаменитые и не очень изречения), историей Джеффри Брэйтуэйта (врача, вдовца, «флоберианца», хранящего некую тайну, о чем он довольно двусмысленно намекает, разрывая тем самым и без того рваную ткань повествования) и историей его жены Элен (с которой зловещая тайна, мучащая главного героя, и связана). Проследив развитие сюжетных линий, нетрудно выделить главную — это линия, посвященная Гюставу Флоберу. Это, на наш взгляд, снимает вопрос о разнице между автором и рассказчиком, поскольку как только немного лирические и вялые монологи Джеффри Брэйтуэйта, отвечающие за развитие действия в романе, сменяются хлесткими, ироническими рассуждениями о природе вещей и писательского таланта, читатель чувствует, что Джулиан Барнс потеснил

Джеффри Брэйтуэйта. Ирония срабатывает как механизм авторского самообнаружения. И в этом нет ничего странного, так как из статьи «When Flaubert Took Wing» мы узнаем, что Джулиан Барнс сам посетил Руан и там обнаружил двух совершенно одинаковых попугаев Флобера. Поэтому опыт, описываемый им в книге, носит явно личный и эмоционально-окрашенный оттенок. Лишь через год после посещения Руана Барнс подумал: «А что, если кто-то, не я, но кто-то, достаточно интересующийся Флобером, кто-то, чья жизнь могла бы иметь точки соприкосновения с текстами и, возможно, жизнью Флобера, пережил такой же опыт? Это могло бы стать завязкой истории о жизни и искусстве, о Франции и Англии, о том, как читатель, “преследует” автора, и о том, как между ними устанавливается мистическая связь» [17]. Так в роман был введен герой-посредник, Джеффри Брэйтуэйт, наравне с другими приемами скрепляющий повествование. Но он не только связующее звено, но и растворитель границы между литературой и реальностью. Для Брэйтуэйта такой границы давно не существует: он врач (как и Шарль Бовари), его жена изменяла ему (как и Эмма), она совершила самоубийство, но почему, он так и не понял. Он начинает изучать жизнь и творчество Флобера, так как не может разобраться в собственной жизни.

Помимо этого, связующими линиями можно назвать повторяющиеся мотивы образа попугая и других животных, напоминающих автору Флобера; темы непознаваемости мира и тщетности проникновения в его историю («прошлое — смазанный жиром поросенок»; чаще всего нам хочется воздеть руки горе и воскликнуть, что история это всего лишь еще один литературный жанр, а прошлое — автобиографический роман, похожий на парламентский отчет»; «прошлое далеко, оно как удаляющийся берег, а мы все на том же пароме»; «мы неприлично бесцеремонны с прошлым, рассчитывая, что именно так мы получим от него нечто, способное повергнуть нас в настоящую дрожь»); темы соотнесения Жизни и Искусства («книги это не жизнь, как бы нам этого ни хотелось», «в книгах все объясняется, — в жизни нет»).

Через мотив непознаваемости мира происходит утверждение еще одной важной для Барнса категории — плюралистичности. В девятой главе Барнс отсылает нас к апокрифам Флобера — книгам, которые он не написал, жизням, которых он не прожил. Плюралистичность устанавливает равноправие факта и версии, способствует деканонизации жизни автора, снова наводя на мысль о нереальности, вымышленности мира. Потому что даже сквозь иронический смех прорывается авторское ощущение хаоса,

который он якобы предпочитает больше, чем «упорядоченный и надзираемый Богом мир». Но на деле подобное предпочтение приводит автора к чудовищной по степени отчаяния мысли: «жизнь это уродливо яркий кошмар в голове дебила». Сочетание смешного и страшного, инверсия прекрасного и уродливого — характерные черты постмодернистской иронии.

В романе «Попугай Флобера» присутствует еще одна тема, которая, на наш взгляд, проясняет все эти игрища и пляски вокруг личности Флобера — тема критики современного читателя, современной литературы и, собственно, самих литературных критиков. Эпиграф к роману звучит так: «Когда пишешь биографию друга, ты должен написать ее так, словно хочешь отомстить за него». Но Джулиан Барнс пишет биографию не просто друга, но Учителя и пишет ее так, как не написал бы ни один порядочный критик. Он как бы бросает вызов всем тем специалистам, которых больше уже ничем не удивить, потому, что все ими в биографии автора изучено, и все они знают и понимают, лучше, чем сам автор: «Критики ведут себя так, будто Флобер, Мильтон или Уордсворт — это их скучная старая тетка в кресле-качалке, и ее интересует только прошлое — за многие годы она не произнесла ничего нового». Он полагает, что критики слишком многое себе позволяют, вторгаясь в личную жизнь писателя без тени сомнения, грозно вглядываясь прямо в его лицо, взирающее из глубины веков. Барнс пишет: «Не смотри на меня, это обман. Если хочешь узнать меня, подожди, когда мы въедем в туннель и, тогда посмотри на мое лицо, отраженное в стекле». Он словно Сократ верит, что сомнение — единственно верный путь к познанию.

Достается от Барнса и вездесущей публике, «которая считает, что какая-то часть вас принадлежит ей, даже если она едва ли что-либо знает о вас. Если вы рискнули написать книгу, ваш банковский счет, медицинская карта и ваш брак бесповоротно становятся достоянием общества». Именно на откуп таким читателям Барнс и написал главу от лица Луизы Коле, щедро приправленную пикантными подробностями личной жизни Флобера. Но самое главное, что Флобер не одобрял всего этого: «Художник должен заставить будущие поколения думать, будто он никогда не существовал». И Джулиан Барнс не одобряет, так как всегда старался держать свою личную жизнь в тайне и в последние годы совсем не читает критики о своих книгах. Поэтому сам контекст повествования подсказывает нам, что происходит инверсия иронии: объектом иронического бичевания является не предельно препарированный на цитаты и версии Флобер (хотя по законам все той же постмодернистской иронии,

никого и ничего не щадящей, он тоже натерпелся), а современные читатели и критики, бесцеремонно возомнившие себя проницательными знатоками.

Поразительно, что избрав форму детективной истории, Барнс так и не дал читателям ни одной разгадки: мы так и не узнали, какой из попугаев Флобера настоящий, что случилось с женой Джеффри Брэйтуэйта, и, конечно, личность Флобера так и осталась для нас тайной. А все дело в том, что Джулиан Барнс, задавая множество неудобных вопросов во всех своих произведениях, заставляя читателей сомневаться в реальности их собственного бытия, не спешит давать ответы. Феномен вопрошания важен для него сам по себе, так как в неуловимом, постоянно меняющемся, довольно жестоком и сложном мире, нужно иметь мужество для того, чтобы пытаться понять. Другими словами, смысл человеческого существования в поиске смысла и не так уж важен конечный результат. Западные критики назвали такой подход «wisdom of uncertainty», мудрость неопределенности. И поделиться этой мудростью — главная цель Джулиана Барнса. Он готов отказаться от той части своих читателей, для которой лихо закрученный сюжет важнее философского наполнения книги, так как истинная сила его писательского таланта, на наш взгляд, ярче всего проявляется именно в процессе неспешного рассуждения на абстрактные темы. При этом Джулиану Барнсу подвластно все, его не зря называют «хамелеоном британской литературы», он мастер литературной формы и может писать как фрагментарную постмодернистскую прозу, так и сентиментальные, берущие за душу рассказы (например, «Портретист» из сборника «Пульс»). Джулиан Барнс — один из самых интересных прозаиков современной литературы.

Литература

1. Барнс Дж. Англия, Англия / пер. с англ. С. Силаковой. М., 2005.

2. Барнс Дж. История мира в 10 1/2 главах / пер. с англ. В. Бабкова. М., 2000.

3. Барнс Дж. Метроленд / пер. с англ. Т. Покидаевой. М., 2003.

4. Барнс Дж. Нечего бояться / пер. с англ. С. Полотовского, Д. Симановского. М., 2011.

5. Барнс Дж. Попугай Флобера / пер. с англ. Т. Шинкарь. М., 2003.

6. Барнс Дж. Предчувствие конца / пер. с англ. Е. Петровой.

М., 2012.

7. Барнс Дж. Пульс / пер. с англ. Е. Петровой. М., 2012.

8. Вьяну Лидия, Джулиан Барнс: десперадо [Электронный ресурс]. URL: http://off-the-record.ru/julian-barnes/

9. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. [Электронный ресурс]. URL: http://terme.ru/dictionary/179

10. Barnes and France: Love requited by BBC News Online's AleX Webb [Электронный ресурс]. URL: http://news.bbc.co.uk/2/ hi/ entertainment/1766800.stm

11. Barnes Julian. The Follies of Writer Worship // The New York Times, February 17, 1985 [Электронный ресурс]. URL: http:// www.nytimes.com/books/01/02/25/specials/barnes-worship.html

12. Baron Scarlet. Nothing To Be Frightened Of: An Interview with Julian Barnes [Электронный ресурс]. URL: http:// www.oxonianreview.org/issues/7-3/baron.shtml

13. Dalton Abigail G. Julian Barnes and the Postmodern Problem of Truth. Wellesley College, 2008 [Honors English] [Электронный ресурс]. URL: http://www.julianbarnes.com/docs/ Abigail_Dalton_Thesis.pdf

14. Martin James E., M. Ed., M.A. Inventing Towards Truth: Theories of History and the Novels of Julian Barnes. (Master of Arts) University of Arkansas, 2001 [Электронный ресурс]. URL: http:// wheatblog. com/writing/julian-barnes/

15. O'Connell John. Julian Barnes: Interview [Электронный ресурс]. URL: http://www.timeout.com/london/books/julian-barnes — interview

16. The View From Here Interview: Julian Barnes Part1 [Электронный ресурс]. URL: http:// www.viewfromheremagazine.com/2008/04/mike-interviews-julian-barnes-part-1-of.html

17. When Flaubert Took Wing by Julian Barnes // The Guardian. March 5, 2005. [Электронный ресурс]. URL: http:// www.theguardian.com/ books/2005/mar/05/fiction.julianbarnes

Иэн Макьюэн
А. В. Кошикова

Иэн Макьюэн родился 21 июня 1948 г. в военном городке Олдершот, Хэмпшир, в семье Розы Лиллиан Вайолет и Дэвида Макьюэна. Большую часть детства он провел на военных базах в Восточной Азии, Германии и Северной Африке, где служил его отец, кадровый офицер шотландской армии. Его мать имела двух детей от первого брака намного старше его, но Макьюэн всегда считал себя «единственным ребенком», вплоть до 2007 г., когда неожиданно узнал о существовании брата.

Когда будущему английскому писателю было двенадцать, семья вернулась в Англию и он был принят в школу-интернат Вулверстоун (Woolverstone Hall School) в Суффолке, в котором он проучился с 1959 по 1966 г., и где у него развился интерес к английской романтической поэзии и современной американской и английской фантастике. Некоторое время он работал в Лондоне в качестве мусорщика до зачисления в университет Суссекса в Брайтоне, который окончил с отличием, и получил степень бакалавра по английской литературе в 1970 г. В том же г. Макьюэн был принят в Университет Восточной Англии (University of East Anglia), где был одним из первых выпускников новаторского курса творческого письма (Creative Writing), который преподавали писатели Малькольм Брэдбери и Энгус Уилсон и там же получил степень магистра в 1971 г., после чего отправился в Афганистан.

По убеждениям писатель — атеист.

Был дважды женат. Первый раз женился на Пенни Аллен (англ. Penny Allen) в 1982 г., развелся в 1995 г. В 1999 г. его первая жена похитила их 13-летнего сына после вердикта суда, согласно которому мальчик должен быть возвращен отцу, которому было предоставлено единоличное право опеки над ним и его 15-летним братом. Имеет двух дочерей от первого брака жены и двух сыновей.

В 2002 г. Макьюэн обнаружил, что у него есть брат, который был отдан на усыновление во время Второй мировой войны; история стала достоянием общественности в 2007 г. Его брат, каменщик по имени Дэвид Шарп, родился на шесть лет раньше, чем Макьюэн, когда его мать была замужем за другим человеком. Шарп имеет тех же родителей, что и Макьюэн, но он родился до их вступления в официальный брак. Чтобы скрыть факт измены, она отдала Дэвида на усыновление. После того как ее первый муж

был убит в бою, мать вышла замуж за любовника, и Иэн родился несколько лет спустя. Братья находятся в постоянном контакте, и Макьюэн даже написал предисловие к мемуарам Шарпа.

Его вторая жена, Анналена Макафи (англ. Annalena McAfee), в прошлом редактор в газете «Гардиан».

После окончания учебы и пребывания в Афганистане Макьюэн вскоре начал публиковать рассказы в литературных журналах. В 1975 г. он опубликовал сборник рассказов, написанных им в рамках курсовой работы на степень магистра, под названием «Первая любовь, Последние помазания» (англ. First Love, Last Rites). Именно после выхода этой книги литературные круги окрестили нового писателя Иэн «Макабр» (от французского *macabre* — мрачный, жуткий, относящийся к смерти). Его называли «черным магом» британской литературы, поскольку тексты Макьюэна были наполнены ужасами, мистикой и атмосферой неизвестного. Рассказы поразили чопорное английское общество изображением тем инцеста, сексуальных извращений, насилия и деградации как повседневного. Сборник позднее принес автору Премию Сомерсета Моэма в 1976 г.

Макьюэн начинает писать сценарии для радиоспектаклей и ТВ-шоу, и вскоре два сценария были использованы телекомпанией BBC: «Беседы с человеком шкафом» (англ. Conversations with a Cupboardman–1975) и «День Рожденья Джека-Блохи» (англ. JackFlea'sBirthdayCelebration–1976). Последняя телепьеса повествует о инфантилизации сознания главного героя, что находит отражение в отождествлении его возлюбленной с собственной матерью и впоследствии приводит к конкуренции двух женщин за материнские обязанности.

В 1978 г. он опубликовал свой второй сборник рассказов, «Меж сбитых простыней» (англ. In Between the Sheets), который продолжил тематику первого сборника: порнография, зоофилия, маниакальная озабоченность, и первый роман «Цементный сад» (англ. The Cement Garden). Вскоре после выхода последнего в литературных кругах разразился скандал в связи с тем, что некоторые критики отметили сходство между романами «Цементный сад» и «Дом нашей матери» (англ. Our Mother's House) Юлиана Глоага (Julian Gloag), написанным в 1963 г. Макьюэн отрицал, что читал работу Глоага, и в итоге официальных обвинений в плагиате предъявлено не было.

«Цементный сад» многие критики сравнивают со знаменитым романом У. Голдинга «Повелитель мух», поскольку роман Макьюэна также предлагает читателю понаблюдать, как сложится жизнь детей, если они останутся одни. Наблюдения неутешительны: труп матери зацементирован в подвале, один из

мальчиков начинает вести себя как девочка, впадает в инфантилизм, а старшие брат и сестра предаются инцесту. Но в отличие от романа Голдинга в тексте Макьюэна дети не развязывают войну, а наоборот, сближаются.

Макьюэн вновь оказался в центре скандала в 1980 г., когда телеканал BBC в последний момент отказался от постановки пьесы «Стереометрия» (англ. Solid Geometry), в центре которой — история героя, который хранит в столе химически консервированный пенис в банке.

На протяжении 1980-х годов Макьюэн в основном пишет сценарии для телевидения и кино. Его перу принадлежат: «Имитация» (англ. The Imitation Game), «Обед пахаря» (англ. The Ploughman's Lunch), «Последний день лета» (англ. The Last Day of Summer), «Кисло-сладкий» (англ. Soursweet), а также ряд пьес, к примеру, «Незнакомцы» (англ. Strangers). Им написаны два романа: «Утешение незнакомцев» англ. (The Comfort of Strangers) и «Дитя во времени» (англ. The ChildInTime).

Роман «Утешение незнакомцев» рассказывает о встрече в Венеции двух пар: любовников Колина и Мэри, только начинающих познавать друг друга на отдыхе в романтической Венеции, и супружеской четы Роберта и Кэролайн, предающихся садомазохистским утехам. Муж и жена заманивают влюбленных в свой дом, где впоследствии убивают Колина на глазах Мэри. Текст о вечной истории Эроса и Танатоса: о противоречивой борьбе и неизбежной близости влечения к жизни и влечения к смерти. Этот роман положил конец прежнему стилю творчества Макьюэна: ужасному, мрачному, порнографичному, жестокому. После этого произведения автор пересмотрел свои взгляды на литературу.

Романы «Дитя во времени» (1987), «Невинный» (1990) и «Черные собаки» (1992) были написаны после долгого семилетнего перерыва. Творчество Макьюэна было переосмыслено: сохранив свою привязанность к излюбленному жанру психологического триллера и приему саспенса, британский прозаик расширил тематику своих текстов. Так, «Дитя во времени» и «Невинный» являются ярким приемом реализации в прозе архетипов «дитя», «взрослый». Концепт «время» считается сюжетоорганизующим в первом романе, а фабульное построение второго говорит о первом обращении к жанрам детектива и шпионского романа. По сравнению с текстами раннего периода эти романы в большей степени насыщены символическими деталями («Дитя во времени») и исторически, и политически детерминированы («Невинный», Черные собаки»). Причем в романе «Черные собаки» Макьюэн впервые обращается к легенде

Британских островов, в котором черные псы демонизированы.

Следующие романы автора выходят с разницей в год: «Пикник на руинах разума» (1997) (в некоторых переводах «Невыносимая любовь») и «Амстердам» (1998). В первом романе Макьюэн использует кинематографический нарратив, соединяющий в себе приемы саспенса, статичного кадра, с целью показать, как меняется рациональное сознание (научный журналист Джо), столкнувшись с иррациональным, маниакально настроенным сознанием (сумасшедший Джед Перри).

«Амстердам» принес Макьюэну Букеровскую премию в 1998 г. Этот лаконичный роман-пьеса затронул актуальные проблемы уходящего тысячелетия: как сохранить дружбу и свое человеческое лицо в условиях постоянной жесткой конкуренции за деньги, за власть; как «выживает» в такой обстановке творчество талантливых людей, а точнее, как гибнет одаренность; тема гения и злодейства. Все это базируется на целой сетке традиционных для британской прозы мотивов: смерти, эгоизма, корысти, одиночества, памяти. Роман вызывает и по сей день много споров на тему того, что он из себя представляет: либо это «мрачненькая книженция» с достаточно предсказуемым финалом, либо это действительно моральная драма о проблемах современного общества, написанная изысканным европейским стилем.

Однако самым знаменитым романом Макьюэна на сегодняшний день является «Искупление» (2001). В отличие от «Амстердама» этим романом восхищается абсолютное большинство критиков. Данный текст продолжает модернистско-постмодернистскую стратегию повествования, подражающую стилю конкретного английского писателя (так, роман «Искупление» благодаря стилистике называют «джейностеновским») и сочетающую неожиданность развязки наряду с новаторской проблемой: как может писатель достичь искупления, когда он в своей абсолютной власти над исходом событий в своем произведении и есть Бог, творец.

Романы «Суббота» (2005) и «Солнечная» (2010) можно объединить по принципу общности профессии главных героев — они оба люди интеллектуальной элиты, ученые, рационалисты: врач-хирург Генри Перроун и в прошлом выдающийся физик Майкл Биэрд. На этом их сходства заканчиваются. Врач-хирург, по излюбленному приему Макьюэна, сталкивается с иррациональным: ему приходится делать операцию бандиту, который ворвался в его дом и опозорил честь его дочери. Герой, хоть и с трудом, проходит это нравственное испытание. Чего нельзя сказать о Майкле Биэрде («Солнечная»), который, не

удержавшись от искушения, воспользовался наработками любовника своей жены по использованию солнечной энергии и стал прославленным изобретателем. Этот герой Макьюэна печально деградирует не только физически, страдая из-за ожирения, но и морально.

Последний роман Макьюэна недавно переведен на русский язык, и также уже был отмечен русскими и зарубежными критиками как один из лучших текстов писателя. «Сластена» (2013) является очередным обращением автора к жанру исторического романа (см. роман «Невинный»). Впервые автор подчеркнуто автобиографичен: действие разворачивается в эпоху молодости самого Макьюэна. Мы знакомимся с деятельностью английской контрразведки в период обострения холодной войны. В центре интриги романа «Сластена» — разработанная в МИ-5 операция материальной поддержки начинающих писателей, которые в обозримом будущем смогут пригодиться в идеологическом противоборстве с коммунистами.

Макьюэн является членом Королевского литературного общества, Королевского общества искусств и Американской академии искусств и наук. Он был награжден премией Шекспира фонда Альфреда Тепфера в 1999 г. Также он — заслуженный член Британской гуманистической ассоциации. В 2000 г. был награжден орденом Британской Империи. В 2008 г. Макьюэну была присуждена почетная степень доктора литературы Университетского колледжа в Лондоне, где он преподавал английскую литературу.

Литература — всегда отражение эпохи. Важной особенностью английской литературы всегда являлся ее непрерывный диалог с культурным наследием предшествующих эпох. Действительно, неотъемлемой частью культуры Британии всегда являлась ее связь с традициями. И вместе с тем современная Британия развивается, модернизируется и это неизменно отражается в произведениях писателей Соединенного Королевства.

«Я писал как сумасшедший, вполне в романтическом духе, ночи напролет» [1, 124] — так Макьюэн говорит о процессе своего творчества в начале писательского пути. Писатель был охвачен традиционным романтическим рвением выплеснуть накопившиеся идеи на бумагу. Но делал это он в бунтарском, модном тогда стиле: его произведения были подчеркнуто циничны, дышали свободой выражения. Однако друзья и учителя писателя не находили ничего непристойного в его рассказах. «Это был привычный им язык интеллектуальной богемы, где свобода выражения считалась хорошим тоном» [1, 125]. Так что творчество Макьюэна едва ли могло кого-то шокировать. Но

читатели все же прозвали молодого писателя Иэн Макабр (от французского «*macabre*» — мрачный, жуткий, относящийся к смерти). И. Макьюэн: «Я хотел быть дерзким, я хотел ярких красок, может быть даже жестокости, необузданности. Я думаю, это была реакция. Неосознанный протест против того благопристойного, уравновешенного стиля, который превалировал в те годы в английской литературе. Я был очень не терпим к этому» [1, 127].

Отрыв от традиционных стиля и темы зачастую характерен для раннего творчества многих писателей. В процессе своего становления авторы хоть и начинают обращаться к типичным идеям, но рассматривают их с современной точки зрения, а также поднимают злободневные уже для их времени проблемы. Особенно это характерно для творчества современных английских писателей и Макьюэна в частности, ведь привязанность английского национального характера к свои корням — отличительная особенность этого народа. А. Борисенко: «Нужно же впустить наконец реальную жизнь в пристойную и чопорную английскую литературу, которая только и умеет, что выписывать детали да «изучать оттенки серого». А еще через четверть века настает пора продемонстрировать собственное мастерство в выписывании деталей, акварельную чистоту всех оттенков серого…» [1, 124].

И действительно, один из последних романов Иэна Макьюэна «Искупление», который вышел в свет в 2001 г., заставил всех увидеть «нового Макьюэна». Главная героиня романа Брайони наделена богатой фантазией, которая доводит любовную связь сестры до абсурда. В реальности это оказывается роман в романе. Стареющая писательница старается искупить вину за содеянное. Поневоле автор становится творцом не только своего произведения, но и вершителем судеб абсолютно реальных людей. Таким божеством оказывается тринадцатилетняя Брайони. Ее бурная писательская фантазия из безобидного детского творчества выходит в жизнь и приводит к обвинению возлюбленного сестры в изнасиловании, к которому тот не был причастен.

Автор создает произведение в довольно новом для себя ключе, и поэтому многие читатели открывают для себя совершенно другого Макьюэна. Писатель отказывается от привычной эстетизации патологического, намеренной жестокости и цинизма повествования и даже пытается подражать классикам. Сам Макьюэн называет свой роман «джейн-остеновским». Действительно, на первый взгляд кажется, что Макьюэн создает традиционный английский роман. Так, первая часть

произведения представляет собой семейную историю в стиле романов XIX в.

Многие критики отмечают, что Брайони в какой-то мере похожа на своеобразных и любящих во все вмешиваться героинь Остин. Некоторые сравнивают ее с Эммой из одноименного романа. Брайони становится заложницей литературных форм и совершает роковую ошибку подобно ее прообразу — Кэтрин Морланд из «Ноттингемского аббатства». Кэтрин, начитавшись готических романов, мысленно обвиняет хозяина дома в кровавых преступлениях, которых тот не совершал. Макьюэн из этого же произведения берет и эпиграф для своего романа. Автор подробно описывает непохожесть юной писательницы на остальных детей. Девочка отличалась желанием видеть весь мир вокруг себя упорядоченным. Макьюэн акцентирует внимание читателя на том, как младшая Толлис организовала маленький мирок своей комнаты.

«Брайони была из тех детей, что одержимы желанием увидеть мир упорядоченным… комната Брайони являлась храмом божества порядка: на игрушечной ферме, расположившейся на широком подоконнике глубоко утопленного в стене окна, было множество обычных животных, но все фигурки смотрели в одну сторону — на свою хозяйку, словно готовились по ее знаку дружно грянуть песню… Ее куклы, казалось, придерживались строгой инструкции не прислоняться к стенам; всевозможные фигурки размером с большой палец, расставленные на туалетном столике… ровностью рядов и интервалов между ними напоминали гражданское ополчение в ожидании приказа». Из приведенного отрывка легко можно сделать вывод, насколько силен был в этой тринадцатилетней девочке дух творца. Это же рвение к упорядочиванию проявлялось и в творчестве маленькой писательницы. «Ей было дано создать целый мир… Была и удовлетворена ее страсть к порядку, поскольку неуправляемый мир она могла таким образом сделать управляемым». Макьюэн детально описывает то, с каким наслаждением Браойни вершила судьбы своих героев. Так, сомнительные личности к финалу всегда умирали, а достойные персонажи играли свадьбу. Особенно счастлива была юная писательница, когда открыла для себя литературный род драмы, потому что «в драме вселенная сокращалась до конкретного высказывания, и в этом заключался истинный, почти идеальный порядок».

Образ женщины-писателя очень традиционен для английской литературы. Так, почти все женские образы Джейн Остин — личности творческие, эмоциональные, но их стремление к творчеству служило лишь отдушиной для чувств и никогда не

выплескивалось в реальную жизнь, оставаясь лишь безмолвным отражением состояния души. Новаторство Макьюэна в том, что он по-новому интерпретирует традиционный образ. В его романе власть любопытствующего подростка не ограничивается только пределами своей комнаты. Ее стремление организовать и упорядочить жизнь вкупе с богатой фантазией и страстью к всевозможным секретам приводит к тому, что она неправильно интерпретирует ситуацию и ее опрометчивое обвинение приводит к крушению судеб двух влюбленных.

Макьюэн неслучайно затрагивает проблему классовости. Эта тема всегда была актуальна для британского общества. Ее корни лежат глубоко в истории страны. Сам автор учился в английской школе, где по инициативе местного начальства вместе учились дети, принадлежавшие к разным социальным группам: из богемных семей среднего класса, из рабочих семей центрального Лондона, из военных семей. В будущем писателе укрепилось ощущение «социального замешательства».

Жертвой социального неравенства становится еще один центральный женский образ романа Макьюэна — родная сестра Брайони Сесилия Толлис. Сесилия как член семьи Толлис принадлежит к аристократическому сословию, ведет привилегированный образ жизни. По общепринятым понятиям, ее жизненный путь уже расписан и вполне удачно предопределен. Но ее все равно тянет в совсем другую неизвестную сторону. В силу законов общества она не может поддаться своему желанию — связать свою жизнь с сыном уборщицы Робби. Ее душу переполняют гнев, ярость, страсть, которые готовы выплеснуться наружу после того, как Робби сажают в тюрьму. Героиня балансирует буквально на грани. Сказать всем в лицо, что ей все надоело, она не может. Таких, как она, в аристократических семьях учат себя подавлять. В результате происходит внутренний слом: Сесилия отказывается от семьи.

Внутренняя репрессия — это традиционная британская проблема, оборотная сторона монеты под названием «английский характер». Или истинная сущность человека с плотно сжатыми губами, застегнутого на все пуговицы. Образ такого человека был особенно типичен в тридцатые-сороковые годы прошлого века (время действия «Искупления»), когда люди обуздывали себя до такой степени, что совсем утрачивали способность проявлять свои чувства, быть самими собой. Люди стали жестокими по своей сути. И если Сесилия не потеряла способности чувствовать и сострадать, а всего лишь разучилась выражать эмоции, то аристократичный насильник, который обрекает незаслуженно обвиненного Робби на позор и страдания, яркий этому пример.

Во второй части романа Макьюэн наглядно демонстрирует, что к человеческой жестокости могут привести не только нравственные и классовые законы английского общества, но и война. Война, которая обнажает не только страдания тела, но и души. Соответственно и стиль повествования уже меняется. Робби, выйдя из тюрьмы, попадает на фронт. Нелегкое время для английской армии — отступление в Дюнкере. Военные и госпитальные сцены заставляют вспомнить Э. Хемингуэя. Каждая деталь прописана очень реалистично, даже натуралистично. Резкий переход от описания душевных мучений героев в первой главе к подробному описанию «голой, аккуратно срезанной чуть выше колена» ноги, висящей на дереве, заставляет вздрогнуть. Макьюэн неслучайно выбирает именно этот исторический момент. Это своеобразное «искупление» перед своим отцом, который пережил отступление при Дункерке. Официальная английская версия предлагает это историю рассматривать в сентиментальном ключе — с акцентом на идею спасения. Но Макьюэн обнажает истину. В центре войны — насилие. Автор демонстративно показывает крайнюю степень страданий солдат. В интерпретации Макьюэна нет героев в этой истории, так как «в условиях отступления и непрекращающихся бомбардировок нет возможности проявить героизм — вопрос просто в том, убьют тебя или не убьют» [1, 43]. Вслед за Хемингуэем Иэн Макьюэн жесткими, суровыми красками обрисовывает страшную реальность войны, показывает, как тяжело человеку не лишиться рассудка, окунувшись атмосферу, когда люди вынуждены убивать, чтобы выжить самим. Самообладание приходит к Робби в самые критические моменты. Когда загнанные к морю солдаты неделю ждут обещанные правительством кораблей и начинают винить во всем офицера своего же ВВС, когда ярость ослепляет воспаленные умы людей и они готовы забить камнями ни в чем неповинного человека, Робби со своими капралами спасают несчастного из лап обезумевшей толпы. Так, используя английскую версию о героическом отступлении британских войск под Дюнкерком, автор романа развенчивает миф, внося в традиционную историю совершенно неожиданные краски, новый непривычный для типичного англичанина смысл.

Война все же очень сильно повлияла на психическое состояние Робби. В третьей части Макьэюн повествует о том, что при любом воспоминании о пережитом, Робби начинал впадать в ярость, он словно снова переносился туда, в ад войны, и лишь настойчивый шепот Сесилии: «Проснись… Робби, проснись» мог вернуть его в настоящее. Брайони, ставшая свидетелем одной из этих сцен, проникается ужасом, осознав, на какие муки она

обрекла этих двух людей, выпустив свою фантазию на свободу. Она готова сделать все, чтобы искупить свою вину. Сесилия и Робби просят ее написать отказ от своих давнишних показаний. Но все прекрасно понимают, что это уже бесполезно. Жизни покалечены, судьбы сломаны.

Несмотря на многочисленные отсылки к английским классикам, стилистическое подражание английской литературной традиции, Макьюэн на протяжении всего текста играет с читателем, и лишь в конце мы внезапно узнаем, что это не что иное, как роман другого, вымышленного автора. Сесилия и Робби так и не встретились после войны. «Робби Тернер умер от сепсиса в деревушке Поющие Дюны первого июня 1940 года, Сесилия погибла в сентябре того же года во время бомбежки на станции метро «Бэлхем». Никакого разговора об искуплении вины у Брайони не было тоже. Это узнавание так поражает, что читатель испытывает шок, фоном которого служат размышления семидесятилетней писательницы Толлис, постепенно теряющей память, о трагедии непоправимости жизни, вечной иллюзии искупления: «…в чем состоит искупление для романиста, если он обладает неограниченной властью над исходом событий, если он — в некотором роде бог. Нет никого, никакой высшей сущности, к которой он мог бы апеллировать, которая могла бы ниспослать ему утешение или прощение <…> Для романиста, как для бога, нет искупления, даже если он атеист. Задача всегда была невыполнимой, но именно к ней неизменно стремится писатель. Весь смысл заключен в попытке».

Текст становится попыткой убежать от «раны», боли осознания ошибки. Писатель творит новую реальность, заменяющую «старую». Делает возможным то, что невозможно в реальной жизни: стереть печальный исход событий, заменив его на «happy end». Личное и сокровенное помещается в спасительный вечный текст культуры. Это ново для английской литературы, конец абсолютно постмодернистичен. Безусловным новаторством автора является новый взгляд на тему «искупления». Макьюэн рассматривает проблему того, как может писатель достичь искупления, когда он в своей абсолютной власти над исходом событий в своем произведении и есть Бог, творец.

Примеры гармоничного и глобального сочетания традиционного и нового в современной литературе есть и в произведениях других британских писателей. Например, в романе писателя-новатора Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» автор отразил традиционные идеи (например, идею подлинного существования человека) с помощью

постмодернистических размышлений. Также в романе «История мира в 10 1/2 главах» Дж. Барнс на основе библейского сюжета о потопе использует постмодернистский прием, делая повествователем простого червя-древоточца.

Итак, на примере романа современного английского писателя Иэна Макьюэна мы убеждаемся, что английская литература в полной мере отражает традиционные и постмодернистские тенденции в современной английской культуре.

Современная английская литература достаточно интересный культурный феномен. Великобритания — страна удивительного культурного наследия, которая вместе с этим является страной развивающейся, постоянно модернизирующейся. Поэтому в процессе ее развития в обществе постоянно происходит смена мировоззрений, сознание современного человека неизменно трансформируется в соответствии с теми или иными проблемами, обостряющимися в конкретную эпоху, видоизменяется система ценностей. К тому же Британия всегда отличалась своим особенным английским менталитетом и своеобразным английским юмором.

Творчество Иэна Макьюэна является мощным отражателем идей и проблем, возникающих и развивающихся в британской литературе. Его раннее творчество характеризовалось бунтом против чопорного английского менталитета, его сухих традиционных канонов. Ранний Макьюэн хотел сломать сложившиеся в литературе стереотипы, заговорить о том, что раньше не говорилось и умалчивалось. Позднее английский писатель обращается к другим глубоким тематикам.

Попытки критиков четко определить особенности поэтики Макьюэна остаются безуспешными по причине разнообразия тем и идей, поднимаемым автором, а также того количества масок, примеряемых им: то он Голдинг, то Остен, то Ивлин Во, то Хэмингуэй. Так что логично сделать вывод, что именно в вариативности проблем, сюжетов, жанров и стилей и есть весь Макьюэн. Он не остается «автором одного текста», одной манеры, одной поэтики. Именно его многогранность, легкая приспосабливаемость к тому или иному стилю плюс обогащение последнего новаторским видением позволяют нам говорить об Иэне Макьюэне как об авторе, чьи произведения являются для нас примером одновременно и изменчивости, и традиционности британской культуры, ее настроений и интересов.

Литература

1. Conversations with Ian McEwan / ed. by Ryan Roberts. The University Press of Mississippi, 2010.

2. Борисенко А. Иэн Макьюен — Фауст и фантаст [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http:// magazines.russ.ru/ inostran/2003/10/bor.html

3. Веденкова Е. С. Темпоральный дискурс в романе И. Макьюэна «Дитя во времени» [Электронный ресурс] // Воронежский государственный университет. URL: http:// www.aspirant.vsu.ru/ref. php?cand = 2330

4. Джумайло О. Против сентиментальности: Иэн Макьюэн [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http:// magazines.russ. ru/voplit/2010/6/d12.html

5. Джумайло О. За границами игры: английский постмодернистский роман. 1980–2000 [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2007/5/ dzh2.html

6. Макьюэн И. Амстердам / пер. с англ. В. Голышева. М., 2010.

7. Макьюэн И. Дитя во времени / пер. с англ. И. Дорониной. М., 2010.

8. Макьюэн И. Искупление / пер. с англ. И. Дорониной. М., 2010.

9. Макьюэн И. Меж сбитых простыней / пер. с англ. А. Сафронова. М., 2009.

10. Макьюэн И. На берегу / пер. с англ. В. Голышева. М., 2010.

11. Макьюэн И. Невинный / пер. с англ. Э. Новиковой. М., 2011.

12. Макьюэн И. Невыносимая любовь / пер. с англ. Э. Новиковой. М., 2011.

13. Макьюэн И. Солнечная / пер. с англ. В. Голышева. М., 2011.

14. Макьюэн И. Суббота / пер. с англ. Н. Холмогорова. М., 2010.

15. Макьюэн И. Утешение странников / пер. с англ. В. Михайлина. М., 2010.

16. Макьюэн И. Черные псы / пер. с англ. В. Михайлина. М., 2010.

17. Макьюэн И. Цементный сад / пер. с англ. В. Михайлина. М., 2010.

18. Мессерер Азарий. Иэн Макьюэн «Сладкоежка». Писатели-разведчики 2000 [Электронный ресурс] // Seagullmagazine «Чайка». URL: http://www.chayka.org/node/5415.html

19. Шанина Ю. А. Символика сада в романе И. Макьюэна «Цементный садик» [Электронный ресурс] // Научно-

издательский центр «Социосфера». URL: http://sociosphera.com/conference/2011/mezhdunarodnaya_nauchnoprakticheskaya_konferenciya_simvolicheskoe_i_ar

Мартин Эмис
А. А. Петропавловская

Английский прозаик и критик Мартин Эмис родился 25 августа 1949 г. В одном из интервью он отмечает: «Четыре дня спустя русские успешно провели испытание первой атомной бомбы, мир изменился к худшему» [6]. На протяжении жизни Эмис позиционировал себя представителем поколения, унаследовавшего мир, радикально отличающийся от реальности, в которой жил его отец, Кингсли Эмис — английский прозаик, поэт и критик, один из лидеров литературного направления 1950-Х годов под названием «рассерженные молодые люди». По словам М. Эмиса, его сверстники — дети эпохи стремительной нравственной деградации: «Жизнь после 1945-го радикально отличается от всего, что было раньше. Мы не похожи ни на кого в истории» [4].

Мартин был вторым ребенком в семье сына клерка и дочери служащего Министерства сельского хозяйства. Когда его спрашивают о детстве, он удивляется: «Детство? А что это? Помню, прочитав высказывание Набокова о том, что детство писателя — это его сокровищница, я подумал, что же мне делать? У меня-то такой нет» [4]. Его родители развелись, когда мальчику исполнилось 12. Он сменил несколько десятков различных школ, будучи вынужден каждый раз, подстраиваясь под ситуацию, перекраивать себя. Это отчасти объясняет в дальнейшем его самокритичный подход к написанию художественной литературы. После того как К. Эмиса пригласили преподавать в Принстон, Мартин некоторое время жил и учился в Штатах. Америка одновременно поражала и пугала его. Этот жизненный опыт сыграет важную роль в его литературном творчестве.

Мальчик не читал ничего, кроме комиксов, до тех пор, пока его мачеха, английская писательница Э. Дж. Ховард, не познакомила его с творчеством Джейн Остин, которую он часто упоминает среди первых литературных авторитетов. Окончив оксфордский колледж, Мартин получил поздравительное письмо, в котором экзаменаторы оставили восхищенные отзывы и признались, что получили истинное наслаждение от знакомства с его работами.

Большая часть мировоззрения и литературной деятельности Эмиса-младшего являлась ответной реакцией на убеждения и творчество его отца. Мартин называл их отношения «приятным состязанием». Кингсли нелестно отзывался о литературных

опытах сына: «Нарушает правила, дурачит читателей, привлекая внимание к себе» [7]. Несмотря на столь явную творческую полемику, свои мемуары под названием «Опыт» (2000), Мартин выстраивает именно на основе параллели между его собственной жизнью и биографией отца, отмечая как значение его влияния, так и непреодолимые разногласия.

Произведения Эмиса фокусируются на очевидных крайностях, в которые впадает позднекапиталистическое западное общество, воспринимаемое как абсурдное и часто высмеиваемое посредством гротескного карикатурирования. Эмис — мастер того, что «Нью-Йорк Таймс» называет «новой непривлекательностью». Вдохновленный творчеством Сола Беллоу, Владимира Набокова, Джеймса Джойса и, конечно, своего отца, М. Эмис и сам впоследствии оказал сильное влияние на многих успешных британских писателей конца XX и начала XXI в.

Многие произведения Эмиса получили мировую известность, среди них такие романы, как «Другие люди» (1981), «Деньги» (1984), «Лондонские Поля» (1989), «Информация» (1995), «Ночной поезд» (1997), «Беременная вдова» (2010) и другие. Эмис дважды становился лауреатом Букеровской премии благодаря текстам «Стрела времени» (1991) и «Желтый пес» (2003). В 2008 г. «Таймс» отнесла его к числу 50 величайших современных британских писателей.

«Записки о Рейчел» (1973), дебютный роман Эмиса, удостоенный премии Сомерсета Моэма (в 1989 г. был экранизирован). Перед нами история Чарльза Хайвея — яркого, эгоистичного подростка — и его отношений с подругой накануне поступления в университет, во многом, по словам самого автора, имеющая автобиографический характер. Действие разворачивается накануне двадцатого дня рождения главного героя, для которого эта дата является переломной. Чарльз стремится «красиво, как подобает случаю, все обставить и заново пережить последний этап юности», а также «привести в порядок свое детство», чтобы во всеоружии отправиться в «отвратительную Страну Великанов, в которой, как кажется детям, их ожидает взрослая жизнь». Задача не из легких, особенно если учесть, что мир людей посттинейджеровского возраста пока является для героя чем-то непонятным и нелогичным.

Больше всего Чарльз стремится разобраться с переживаниями и чувствами, которые он испытывает по отношению к Рейчел Нойес, девушке с курсов по подготовке ко вступительным экзаменам в университет. Название всего романа отсылает нас к одной из подглав, над которыми старательно работает Чарльз.

Его записи — это разного рода инструкции ко всему: от способов убеждения окружающих в собственной привлекательности, до приемчиков и хитростей по соблазнению девушек. Вместо того чтобы готовиться к экзаменам, Чарльз тратит большую часть своего времени на эти самовлюбленные летописи. После встречи с Рейчел записки о ней становятся ключевым звеном в цепочке размышлений о «последнем этапе юности». Постепенно эти заметки перерастают из коварного набора махинаций по соблазнению Рейчел в искреннюю историю их непродолжительной, но романтической любви.

Из названия видно, что писательство является одной из ключевых тем романа, однако герой Эмиса — это скорее пародия на образ талантливого юного литератора. Чарльз одержим литературой и литературностью, о чем в первую очередь говорит огромное количество рассыпанных по всему повествованию ссылок на великих поэтов и романистов, особенно на Уильяма Блейка. Парень с некоторым фанатизмом стремится придать реальной жизни книжный налет, сравнивая себя с фигурами Блейка и Китса, воспринимая людей и события своей жизни сквозь сложную систему заметок, эссе и дневников. Он настолько глубоко и восторженно погружается в этот искусственно выстроенный мир, что оказывается не способным на нормальные взаимоотношения. Единственный человек, помимо Рейчел, близкий главному герою — его друг Джеффри, постоянно находящийся в состоянии алкогольного и наркотического опьянения.

Несмотря на то что пытливый самоанализ порой позволяет Чарльзу предельно искренне отвечать на деликатные вопросы о сложных отношениях с отцом, неблагополучном браке своей сестры, неловкой подростковой романтике, его напускная зрелость и нарциссизм часто мешают ему трезво оценивать собственные ошибки и недостатки.

«Money: Suicide Note» («Деньги: Мотив Самоубийства / Предсмертная Записка») (1984) — первый получивший мировую известность роман М. Эмиса, вошедший в список «100 лучших англоязычных романов с 1923 г. по настоящее время». Роман отчасти вырос из опыта работы над фильмом «Сатурн-3», где М. Эмис был сценаристом [5]. Главный герой, молодой преуспевающий английский бизнесмен, создающий рекламные ролики для специфических товаров, получает уникальное предложение снять полнометражный фильм в Штатах. Оказавшись в Нью-Йорке, он попадает в опасную круговерть, включающую женщин, наркотики, спиртное и стремление снять первый и скорее всего последний фильм в своей жизни.

Успешный рекламщик Джон Селф — архетипический гедонист и неряха, по-разному прожигает жизнь и швыряет деньгами, поскольку обнадежен обещаниями инициатора создания киноленты, продюсера Филдинга Гудни, до тех пор, пока не понимает, что его попросту «кинули».

Ориентировочные названия злополучного кинопроекта — «Хорошие деньги», «Плохие деньги» соотносятся не только с явно упомянутым финансовым законом о вытеснении из циркуляции «хороших» денег «плохими», но и с английской идиомой: to throw good money after bad, имеющую значения «тратить деньги впустую», «упорствовать в безнадежном деле» [3]. Все актеры, исполняющие роль в фильме, сталкиваются с некими психоэмоциональными проблемами. Самого Джона преследуют телефонные звонки Фрэнка, запугивающего Селфа чередой монологов с угрозами. Причина столь лютой ненависти кроется в том, что горе-режиссер становится олицетворением успеха, которого сам Фрэнк не смог достичь.

Вернувшись в Лондон перед началом съемок, Селф раскрывает секрет своего малообеспеченного происхождения. Отношения Барри с сыном становятся антипоказательными, когда отец выставляет Джону счет за каждую потраченную на его воспитание копейку. Обнаруживая, помимо всего прочего, что его подружка Селина путается с другим, Селф все больше теряет рассудок, делая крах в финале еще более жестоким и неотвратимым.

Подзаголовок романа, «Мотив самоубийства», становится понятным в конце. Выяснив, что Барри Селф не является его отцом, главный герой осознает, что Джона Селфа больше нет. В подзаголовке автор зашифровывает аналогию между прекращением существования Джона Селфа, его метафорическим самоубийством, и реальной попыткой суицида, которую совершает главный герой. Фраза «Suicide Note» может быть переведена на русский язык и как «предсмертная записка». В таком случае читателю открывается новый уровень понимания романа в целом, поскольку предсмертными записками Селф называет деньги. Всю противоречивость собственного отношения к этому материальному показателю успешности главный герой формулирует предельно ясно: «Без денег вам один день от роду. Без денег в вас один дюйм роста. Плюс до нитки раздеты. Но самая прелесть, что когда у вас нет денег, то с вас ничего и не возьмешь».

В финале романа сын Толстяка Винса, Толстяк Джон (Джон Фэт), лишившись всего капитала (если таковой вообще существовал), но не утратив способности смеяться над собой, с

осторожным оптимизмом размышляет о собственном будущем.

В 2010 г., после длительного периода написания, редактирования и переосмысления, Эмис публикует свой долгожданный новый большой роман под названием «Беременная вдова: история глазами посвященного». Изначально произведение должно было выйти в печать в 2008 г., однако публикация романа была отложена, автор внес значительные изменения, увеличив объем на 480 страниц [9]. Название романа основано на цитате Александра Герцена, которая стала одним из эпиграфов к тексту: Смерть современных форм гражданственности скорее должна радовать, нежели тяготить душу. Но страшно то, что отходящий мир оставляет не наследника, а беременную вдову. Между смертью одного и рождением другого утечет много воды, пройдет длинная ночь хаоса и запустения».

Очевидно, Герцен имеет в виду социальную революцию, а Эмис — сексуальный переворот, столь драматически отразившийся на его собственной судьбе, оставивший немало душевных травм. Так, прототипом образа одной из героинь произведения, Вайолет Ниринг, стала сестра Эмиса — Салли, одна из многочисленных жертв беспокойных 1970-х годов. При этом, несмотря на то, что роман задумывался частично автобиографическим, со временем писатель пришел к мысли о том, что реальная жизнь слишком далека от вымысла, и частично переработал форму.

Главный герой романа, Кит Ниринг, двадцатилетний студент-филолог, проводящий каникулы в компании сверстников в итальянском замке, четыре десятилетия спустя вспоминает события лета 1970 г., «изменившего что-то в мире мужчин и женщин». Рассказчиком становится сознание Кита, размышляющее о полученной в молодости и искалечившей его на многие годы травме. Основную часть романа предваряют размышления Кита образца 2006 г. о старости («когда состаришься, обнаруживаешь, что ты — участник кинопробы на самую важную роль в жизни; <…> играешь главного героя в бесталанном, легкомысленном и, что хуже всего, малобюджетном фильме ужасов, в котором самое плохое приберегается напоследок»), первом кризисе смертности и огромной, доселе неоткрытой составляющей внутреннего «я» человека — его прошлом.

По мнению автора, сексуальная революция — это момент, когда любовь отделилась от физической близости. Однако в одном из интервью Эмис подчеркивает, что революция не меняет сознание щелчком пальцев, а развитие феминистского движения, столь повлиявшее на умы героев и героинь романа, сейчас

находится «примерно в середине второго триместра».

«Беременная вдова» стала зеркалом, отразившим искореженные последствия эмансипации и сексуальной революции. На протяжении романа мы видим, что психика молодежи, попавшей, словно под асфальтоукладчик, под модный революционный лозунг «да будет секс до брака и не только с человеком, с которым вы собираетесь вступить в брак», оказалась совершенно неспособна противиться этому напору. Каждый из героев романа так или иначе получает неизлечимые увечья, лишающие их возможности прожить нормальную, счастливую жизнь. Протагонист Кит, некогда спокойно любивший свою типичную девушку Лили, попадает под обаяние ее очевидно привлекательной подруги Шахерезады, к которой испытывает трепетное и в то же время невыносимое влечение, от безысходности спит с опороченной Глорией. Принципиальный двадцатилетний парень, готовый на все ради любви, превращается к концу романа в усталого, дважды разведенного мужчину, смирившегося с тем, что в какой-то момент нижнее белье стало частью верхней одежды. Вспоминая три «удачных» брака, он резюмирует: «С Глорией их связывал только секс, с Лили — только любовь. Потом он женился на Кончите, и все у него было в порядке».

Появившись в печати, «Беременная вдова» получила не только положительные отзывы, и в целом роман не оправдал высоких ожиданий.

Одно из центральных мест в творчестве Мартина Эмиса занимает роман «Стрела времени или природа преступления» (1991) — первая работа писателя, удостоенная Букеровской премии, повествующая о жизни немецкого врача времен Второй мировой. Автор намеренно усложняет восприятие произведения, воссоздавая биографию главного героя в обратной перспективе. События начинаются с автомобильной катастрофы, в которой он погибает, и завершаются моментом появления на свет. Фигура рассказчика — наивная душа, отлетевшая от тела хозяина в минуту смерти, на протяжении романа пытающаяся понять и дать оценку мотивам и деяниям доктора, именуемого в разные промежутки времени Тодом Френдли, Джоном Янгом и, наконец, Одило Унфердорбеном.

Главный герой становится все моложе и моложе в ходе романа. Рассказчиком является его нематериальная сущность, осознающая чувства хозяина, реагирующая на происходящее, но не имеющая доступа к его мыслям, не контролирующая событий. Душа доктора то смотрит на все со стороны, то отождествляет себя с главным героем. В целом фигура повествователя

неоднозначна: являясь по многим признакам олицетворением совести доктора, она может восприниматься и как нетривиальный метафизический инструмент, необходимый лишь для того, чтобы рассказать обратную биографию Тода.

Эмис использует несколько форм реверсивного повествования, в том числе обратный диалог, обратную хронологию, и обратную речь. Использование автором этих методов направлено на создание тревожной и иррациональной атмосферы. Сильной, но пугающей становится инвертированность физиологических процессов: вместо самоочищения организм каждое утро самозагрязняется, а употребление лекарств ведет к обострению заболеваний.

Все произведение пронизывает тема заблуждения и абсурдности реальности. Внутреннее *я* главного героя постоянно неверно интерпретирует отматываемые назад события, негативно оценивая все добрые дела, совершенные «задом наперед» (инвертированный Тод отбирает игрушки и конфеты у детей и возвращает их в магазин), но восхищаясь чудовищными поступками, совершенными в Аушвице во время войны (мертвым и искалеченным евреям доктор-волшебник дарит жизнь, возвращает здоровье, семью и отпускает из концлагеря): «Никак не могу понять, добрый Тод или нет. Точнее, до какой степени он злой». Страстные отношения медленно исчезают, превращаясь в воспоминания альтер-эго, но стираясь из памяти Одило. И несмотря на то, что рассказчик принимает все это, он озадачен и чувствует, что мир на самом деле не имеет смысла: «Никак не пойму толком, что за мир нас окружает. Все знакомо, но отнюдь не внушает доверия. Наоборот. Это мир ошибок, диаметрально противоположных ошибок».

Душа «солдата священной биологии», доктора Френдли/ Янга/ Унфердорбена попадает не только в повернутое вспять время, в котором старики возвращаются в утробу матери, где и прекращают существование. Переворачивается с ног на голову и мораль, логика: удары исцеляют травмы, кража становится пожертвованием. Копроцентричная вселенная Аушвица не уничтожает людей сотнями, но создает целую новую расу, а душа доктора парадоксально констатирует: «Люди хотят жить. До смерти хотят жить». Потеряв семью в 1944 г., Одило в обратной перспективе обретает жену и пытается зачать погибшую дочь Еву: «Когда Одило набрасывается на Герту, <…> он словно пытается что-то убить, а не создать».

Рассказчик часто повторяет собственное наблюдение о том, что процесс создания легче процесса уничтожения — это, пожалуй, лучшее определение, отражающее суть того времени.

Одило из аморального военного преступника превращается к концу романа в невинное создание.

Эмис вдумчиво подходит и к выбору имен героя. Каждый псевдоним доктора содержит порой противоречивый скрытый смысл: Тод Френдли — «дружелюбная смерть», Джон Янг — «помилованный Богом в молодости». Имя Одило скорее всего содержит аллюзию на Одило Глобочника, руководителя Рейнхардской операции, кроме того, имеется явное фонетическое сходство с именем знаменитого гунна Аттиллы, в то время как Унвердорбен переводится с немецкого как «нетронутый, неиспорченный» [5].

В послесловии к роману Эмис объясняет значение и происхождение подзаголовка «Природа преступления», в основу которого легло высказывание итальянского поэта и прозаика Примо Леви, прошедшего через муки концлагеря, покончившего с собой. По словам Эмиса, самоубийство Леви можно считать актом ироничного геройства, утверждающим следующее: «Моя жизнь и право отнять ее принадлежит мне, и мне одному». Уникальность этого преступления заключалась не в его жестокости или малодушии, а в стиле, сочетающем атавистическое и современное. Оно было подлым, пресмыкающимся — и одновременно «логистическим», как и сама суть фашистской доктрины, столь натуралистично и жутко отраженной в романе.

Провозглашенный в разные времена «мастером изысканного шока», «enfant terrible», «классиком современности», Мартин Эмис на протяжении своей творческой жизни не стремится избавиться от реноме «скверного мальчишки английской литературы», надеясь разве что со временем вырасти в «скверного мужчину английской литературы».

В каждой своей книге Эмис неизменно затрагивает вопрос самоопределения, как творческого и личностного, так и национального, не ограничиваясь при этом родной ему Великобританией. Например, «Коба Грозный» (2002) — это не только попытка переосмысления роли Сталина в советской и — шире — мировой истории, но и попытка разобраться в том, что в России первично: государство или народ.

По-разному талантливые черные комедии, детективные истории, исторические очерки и психологические романы неизменно вызывают широкий резонанс, как среди профессиональных ценителей слова, так и среди обыкновенных читателей. Между текстами, внешне далекими друг от друга, неожиданно находятся связующие ниточки, сплетающиеся в цепкую паутину литературного таланта Эмиса. Общая эрудированность писателя, его владение словом, невероятный

кругозор и дотошность при создании столь рознящихся образов нацистского медика, неудачливого сценариста, братьев-узников Гулага и других персонажей, безусловно, делают его очень привлекательным в глазах поклонников современной английской литературы.

Литература

1. Amis Martin. [Электронный ресурс]. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Martin_Amis
2. Andrew Anthony. Martin Amis: The wunderkind comes of age. The Observer, 2010.
3. Bentley Nick Martin Amis (Writers and Their Work). Northcote House Publishing Ltd, 2014.
4. Bradford Richard. Martin Amis: The Biography. Pegasus, 2012.
5. Diedrick James. Understanding Martin Amis (Understanding Contemporary British Literature). University of South Carolina Press, 2004.
6. Finney Brian. Martin Amis (Routledge Guides to Literature). Routledge, 2013.
7. Keulks Gavin. Father and Son: Kingsley Amis, Martin Amis, and the British Novel Since 1950. University of Wisconsin Press, 2003.
8. Keulks Gavin. Martin Amis: Postmodernism and Beyond. Palgrave Macmillan, 2006.
9. Tredall Nicolas. The Fiction of Martin Amis (Readers' Guides to Essential Criticism). Palgrave Macmillan, 2000.
10. Эмис М. Беременная вдова / пер. с англ. А. Асланян. М., 2010.
11. Эмис М. Деньги / пер. с англ. А. Гузмана. М., 2007.
12. Эмис М. Записки о Рэйчел / пер. с англ. М. Шермана. М., 2010.
13. Эмис М. Стрела времени или природа преступления / пер. с англ. А. Асланян. М., 2011.

Кадзуо Исигуро
Л. С. Тихая

Кадзуо Исигуро — британский писатель японского происхождения. Он родился в Нагасаки 8 ноября 1954 г. В 1960 г. семья Исигуро эмигрировала в Британию — отец Кадзуо начал исследования в Национальном институте океанографии. Образование Кадзуо получил в гимназии для мальчиков. Поначалу о литературной карьере Исигуро не думал. Он мечтал стать музыкантом, играл в клубах, посылал демозаписи продюсерам, но все эти попытки успехом не увенчались. Любовь к музыке позже найдет свое отражение в романах автора, пройдет лейтмотивом в таких произведениях, как, например, «Не оставляй меня» (2005) и «Ноктюрны: пять историй о музыке и сумерках» (2009).

В 1978 г. Кадзуо получил степень бакалавра в Кентском университете. Был социальным работником в Лондоне. В 1980 г. стал магистром искусств в университете Восточной Англии. Исигуро также является выпускником литературного семинара, которым руководил Малькольм Брэдбери. В начале своего 30-летия Исигуро пишет слова для альбома джазовой певицы Стейси Кент под названием «Завтрак в утреннем трамвае». Все это, безусловно, формировало личность автора и постепенно подготавливало его к литературной деятельности.

Несмотря на довольно долгую и продуктивную писательскую деятельность, публикаций его произведений и информации о нем на русском языке не так уж много. В основном это биографические данные, несколько интервью, краткие аннотации к его книгам и, собственно, семь произведений. Все семь произведений — романы: «Там, где в дымке холмы» (1982), «Художник зыбкого мира» (1986), «Остаток дня» (в другом переводе — «На исходе дня», 1989), «Безутешные» (1995), «Когда мы были сиротами» (2000), «Не отпускай меня» (вариант перевода — «Не оставляй меня», 2005) и «Ноктюрны: пять историй о музыке и сумерках» (или — «Ноктюрны: пять историй Музыки и Наступления ночи», 2009). В настоящее время список этот был пополнен переводом на русский язык двух его рассказов, которые он написал еще в 80-е годы: «Деревня после заката» и «Семейный ужин». Даже без учета рассказов (количество которых, кстати, не менее полутора десятков) наследие весьма внушительное.

Стоит признать, что Исигуро — фигура значимая и представляющая интерес в контексте изучения современных

литературных произведений в целом и стилистики данного писателя в частности. На него следует обратить внимание уже хотя бы потому, что еще ни одному писателю не удавалось настолько органично соединить в своих романах два абсолютно разных, не похожих друг на друга менталитета: японский и британский. Возможно, именно этот феномен Исигуро как автора и является основой читательского и критического интереса к его произведениям. Недостаток же информации о нем, вероятно, можно объяснить довольно медленным и постепенным его восхождением на литературную арену. Как бы там ни было, заслуги его на писательском поприще вполне очевидны: уже одна Букеровская премия 2005 г. за роман «Остаток дня» говорит о многом.

Литературная карьера Кадзуо Исигуро началась в 1981 г. с публикации трех рассказов в антологии «Introduction 7: Stories by New Writers». В 1983 г., вскоре после публикации своего первого романа, он был выдвинут на грант в как один из «Лучших молодых британских писателей». То же поощрение за эти же достижения он получил и в 1993 г. Исигуро награжден премией «Уитбред» за свой второй роман «Художник зыбкого мира» и Букеровской премией за «Остаток дня». Кроме того, «Когда мы были сиротами» и «Не отпускай меня» также номинировались на Букеровскую премию.

Первый роман, «Там, где в дымке холмы» (1982), повествует об Эцуко, живущей в Англии вдове из Японии. После самоубийства дочери ее преследуют воспоминания о разрушении и восстановлении Нагасаки. Вторым романом был «Художник зыбкого мира», где через рассказ обремененного собственным военным прошлым художника Мацуджи исследуются отношения японцев ко Второй мировой войне. Этот роман стал книгой года в Великобритании. Третий роман Исигуро, «Остаток дня» (1989), рассказывает историю пожилого английского дворецкого. Это монолог-воспоминание на фоне угасания традиций, приближающейся мировой войны и подъема фашизма. Роман был удостоен Букеровской премии. При этом члены Букеровского комитета проголосовали за роман единогласно, что случается нечасто. Критики отмечали, что японец написал «один из самых английских романов XX века». Его сравнивали с Джозефом Конрадом и Владимиром Набоковым, которым тоже удалось создать классические произведения на неродном для них языке. По роману «Остаток дня» снят имевший значительный успех фильм с Энтони Хопкинсом и Эммой Томпсон в главных ролях. Фильм в российском прокате шел под названием «На исходе дня».

Учитывая разноплановость и масштабность выбранных

автором тем, затрагивающих целые исторические и социальные пласты, и осмысление их с точки зрения указанного выше органичного сплетения двух культур, можно утверждать, что в этом, бесспорно, и состоит одна из писательских и мировоззренческих особенностей Исигуро. Суть своего творчества сам автор представляет так: «Моя цель — писать “международные романы”. Что такое “международный роман”? Это роман, мировоззренчески близкий самым разным людям, где бы они ни жили. Герои его могут действительно порхать с континента на континент, а могут всю жизнь прожить в родной деревне». Именно это признание Кадзуо Исигуро позволяет максимально глубоко понять и раскрыть основную идею каждого из его романов. Автор действительно пишет «международные романы»: фабулы затрагивают определенные исторические пласты, события которых способны вызвать отклик в любом читателе, герои представлены в постоянной рефлексии, они развиваются и существуют по законам своего времени, каждое произведение наполнено глубоким социальным контекстом. По мере появления новых романов все перечисленные тенденции расширяются и углубляются. Каждое новое произведение Исигуро — это целый мир, которому веришь и которому сочувствуешь, проникаясь им все больше. В 1995 г. был опубликован наиболее сложный по стилистике роман Исигуро «Безутешные», стоящий особняком по отношению ко всем другим его творениям. Он наполнен многочисленными литературными и музыкальными аллюзиями. Действие этого романа происходит в неназванной центральноевропейской стране и в наше время, тогда как все предыдущие работы Исигуро были наполнены реминисценциями прошлого. Действие романа «Когда мы были сиротами» (2000) разворачивается в Шанхае в первой половине XX в. Это история расследования частным детективом таинственного исчезновения его родителей 20 лет назад. Здесь Исигуро вернулся к своему излюбленному приему блуждания в прошлом. Следует отметить, что все произведения автора созданы путем переплетения прошлого с настоящим. Исигуро создает сюжет, начиная говорить о настоящем, и периодически вписывает в него фрагменты прошлого, обращая пристальное внимание на самые мелкие и на первый взгляд незначительные детали. Таким образом, по мере прочтения его произведений информация подается небольшими порциями, за счет чего картина все более расширяется и достигает своей полноты лишь к развязке. Это придает текстам особый, не похожий на другие, аналитический характер и задумчивое, зачастую минорное, настроение. Этому настроению способствуют и великолепные пейзажные зарисовки,

непосредственно связанные с эмоциями или философскими размышлениями героев: «…я обнаружил в городе много дивных мест; не раз и не два проходил я очаровательными кварталами, где стоят старые дома с деревянными фасадами, и пересекал каменные пешеходные мостики, переброшенные через многочисленные речушки, каковыми изобилует этот город. Не преминул я, разумеется, осмотреть и прекрасный собор <…> И все же, сидя сейчас в этой тихой комнате, я нахожу, что самым сильным моим впечатлением от первого дня путешествия останется не Солсберийский собор и не какая-нибудь иная достопримечательность этого города, но, пожалуй, чудесная панорама всхолмленной английской земли, открывшаяся мне нынче утром. Нет, я охотно допускаю, что в других странах найдутся ландшафты много эффектнее <…> великолепные каньоны и водопады, восхитительные зубчатые утесы. Мне, конечно, не привелось воочию полюбоваться на эти дива, но тем не менее я не без основания рискну утверждать: английский ландшафт в своем совершенстве — каким я видел его нынче утром — обладает качеством, которым никоим образом не могут похвалиться ландшафты других краев, сколь бы захватывающими ни казались они на поверхностный взгляд. По глубокому моему убеждению, это качество бросится в глаза любому непредвзятому наблюдателю, поскольку оно отличает английский ландшафт от всех прочих на свете как дарующий самое полное душевное удовлетворение. Вероятно, точнее всего это качество можно определить словом “величие”. Поистине, когда я утром стоял на том высоком уступе и обозревал раскинувшиеся передо мной земли, я отчетливо испытал редкое чувство, которое не спутаешь ни с каким другим, — чувство человека перед лицом величия. Свою родину мы называем Великобританией, и кое-кто может посчитать это нескромным. Однако я осмелюсь утверждать, что один наш ландшафт уже оправдывает это высокое определение» («Остаток дня»).

Еще одной особенностью Исигуро можно назвать открытые финалы. Автор раскрывает перед читателем жизнь своих героев во всей ее полноте, возвращаясь в прошлое, чтобы объяснить их поступки в настоящем, наметить причинно-следственные связи, но финал неизменно открыт: «Перед окончанием разговора я обронил: «Люблю тебя», но таким небрежным, обыденным тоном, каким прощаются по телефону с супругой. Хелен сделала паузу — секунды на две-три — и произнесла те же слова тем же тоном. Потом повесила трубку. Бог знает, что все это означало. Теперь ничего не остается делать, как только дожидаться, когда снимут повязки. А что потом? Может, Линди и права. Может, как она

говорит, мне нужно поискать новые перспективы, а жизнь так богата, что одной любви бывает мало. Может, и в самом деле для меня настал поворотный пункт и впереди меня ждет высшая лига. Может, Линди и права». («Ноктюрны: пять историй о музыке и сумерках»).

Читатель, и без того проникшийся грустно-философским настроением, к финалу произведения лишь подведен к определенной черте, за которой — множество путей. Один из этих путей просматривается более четко и очевидно, однако не исключает всех остальных. Читатель волен развивать мысли в заданном направлении или же не согласиться с автором и придумать свой финал, отчего создается впечатление, что книга не кончилась, а продолжает существовать в реальном времени, и ее сюжет бесконечно ширится и развивается. Учитывая вышеизложенное, пожалуй, будет уместно сказать даже не просто об открытых финалах, а о так называемых закрыто-открытых, и это тоже играет важную роль в изучении мировоззренческих и стилистических тенденций автора.

Вполне возможно, что именно эти стилистические особенности служат стимулом к экранизации романов Исигуро. Режиссеры единогласно признают, что его тексты являются своего рода развернутыми сценариями, и при съемках фильмов стараются максимально сохранить атмосферу, созданную автором.

Итак, все вышеперечисленные особенности написания романов позволяют нам говорить о так называемом феномене автора. Феномен этот заключается в стилистике Исигуро. Именно своеобразная манера написания, построения сюжетов на основе органичного сочетания японской философичности с британской сдержанностью и чувством собственного достоинства, переплетение прошлого и настоящего, детальность описания, рефлексия героев и закрыто-открытые финалы, — все это привлекает внимание читателей и критиков к личности Исигуро. «Исигуро — один из самых блестящих стилистов нашего времени», — пишет Майкл Ондатже, автор романа «Английский пациент».

Примечательно, что для своих книг Кадзуо Исигуро выбирает героев, на первый взгляд неприметных в толпе, однако у каждого из них есть какая-то идея, ради которой они живут, а та жизненная ситуация, в которой они оказались, делает их особенными, абсолютно не похожими на других индивидуальностями. Мастерство автора проявляется и здесь: в романах Исигуро не найдешь подробного описания внешности и характера героев, их образ постепенно складывается в сознании

читателя через все те же детали их прошлого и настоящего. Персонажи оживают медленно, штрих за штрихом, автор неторопливо и порционно готовит читателя к тому, что с ними произойдет, и эта неторопливость приводит к полному проникновению в атмосферу романа, стиранию грани между настоящей реальностью и реальностью, созданной писателем.

Каждый новый роман Исигуро — это роман, в котором затронута и осмыслена проблема человека, каждая новая творимая реальность — реальность глубоко философская и социальная, скорее умножающая вопросы, чем отвечающая на них. Однако именно такой авторский угол зрения и делает писателя самобытным и интересным, именно с помощью него достигается необходимый эффект воздействия на читателей.

Исигуро с полным правом можно назвать одним из самых лучших стилистов нашего времени. Его произведения переведены более чем на 30 языков мира, в том числе и на русский («Остаток дня», «Когда мы были сиротами», «Не отпускай меня», «Там, где в дымке холмы» и другие произведения).

Мировоззренческую канву каждого писателя, в принципе, можно подать с помощью освещения какого-то одного — ключевого, или знакового — текста. В случае с Исигуро эта задача и проста, и сложна одновременно. Причина одна: сразу несколько произведений «просятся» выступать в такой роли. С одинаковым успехом это можно сделать, скажем, с романами «На исходе дня», «Безутешные» и «Не оставляй меня». Как было сказано выше, все романы Исигуро объединяет принцип совмещения прошлого и настоящего времен. Если вчитываться в тексты еще глубже, то вполне очевидным окажется и то, что произведения связаны еще и особой логикой самих героев. Все они, — будь то дворецкий Стивенс в романе «На исходе дня», Кэти из «Не оставляй меня», или известный пианист Райдер в «Безутешных» — мысленно возвращаясь в свое прошлое, вспоминая какие-то моменты своего детства и юности, сопоставляют эти факты с фактами настоящего, как будто сверяют последнее на предмет собственной удовлетворенности или неудовлетворенности жизнью. Каждого из них сложившаяся жизненная ситуация неумолимо заставляет до мелочей анализировать свою судьбу и отвечать на вопрос: «Ради чего это все было?»

Все герои находятся в той кризисной ситуации подведения итогов, в которой человек должен безошибочно определить, не зря ли он прожил свою жизнь. Это время — своеобразный «исход дня», финальная черта, когда после осмысления пройденного либо наступает утешение, либо нет. Поэтому для максимально полного осмысления основных авторских идей и

мировоззренческих доминант выбран роман «На исходе дня».

Это повествование о жизни дворецкого Стивенса, представленное от первого лица, что вызывает прочные ассоциации с дневниковыми записями. В романе «На исходе дня» (или в другом переводе — «Остаток дня») даны личные переживания главного героя, его оценочные характеристики происходящих событий и окружающих людей и, кроме того, — наряду с фактическим изложением присутствует четко просматриваемый субъективный эмоциональный фон. Особенно ярок он, когда Стивенс рассуждает о предназначении дворецкого, о его истинной цели и долге и о своем прежнем хозяине. В самом конце произведения, когда пожилой, проживший весьма насыщенную жизнь дворецкий подводит ее итоги, философичность и эмоциональность достигают наивысшей точки. И вновь в финале — смесь английского представления о достоинстве и долге и японская спокойная мудрость в постижении себя, мира и себя в этом мире.

Данный роман — философское, тонкое и пронзительное повествование о жизни дворецкого, преданного своему хозяину и своей профессии настолько, что они ему дороже благоустройства собственной жизни. И лишь на ее закате, когда он анализирует все случившееся с ним, шаг за шагом, к нему вдруг приходит ошеломляющее осознание того, что, возможно, нужно было поступать совсем по-другому…

Роман написан в привычной для автора повествовательной манере, сочетающей в себе два времени (прошедшее и настоящее), с повышенной детализацией и хронологическими возвратами. Как и в ситуации с другими романами Исигуро, полная картина складывается лишь в конце произведения, когда все факты и детали расставлены по своим местам и остается только подвести итог всему сказанному. Общее настроение «На исходе дня» также привычно минорное. Однако в отличие от романа «Не оставляй меня», где на протяжении довольно большой части текста читатель уже знает о безвыходной ситуации героев-доноров, которые должны отдать свои органы нуждающимся в них больным и умереть, и наблюдает за ее развитием в этом аспекте, минор «На исходе дня» ощущается далеко не сразу. Начинает ощущаться он с момента встречи Стивенса с мисс Кентон и остается до конца произведения.

Кажется, что по-настоящему задуматься о своей собственной жизни Стивенса подталкивает именно диалог с мисс Кентон на автобусной остановке: «Мы несколько минут помолчали, и тогда я наконец, собравшись с духом, сказал:

— Прошу прощения, миссис Бенн, но мы, должно быть,

теперь не скоро увидимся. Может, вы разрешите задать вам один вопрос довольно личного свойства. Вопрос, который давно уже не дает мне покоя.

— Разумеется, мистер Стивенс. Мы же с вами как-никак старые друзья.

— Мы и вправду, как вы заметили, старые друзья. Мне просто хотелось спросить об одной вещи, миссис Бенн. Прошу вас, не отвечайте, если вопрос покажется вам неуместным. Но дело в том, что из писем, которые я от вас получил за все эти годы, и особенно из последнего вашего письма можно было заключить, что вы — как бы это лучше сказать? — не очень счастливы. Я просто подумал, может, с вами плохо обращаются. Прошу прощения, но, как я сказал, это давно не дает мне покоя. Глупо было бы заехать в такую даль, увидеться с вами и даже не спросить.

— Мистер Стивенс, вам незачем так смущаться. В конце концов мы же с вами старые друзья, правда? Я очень тронута, что вас это так волнует, и могу полностью вас успокоить. От мужа я ни разу ни в чем не видела плохого обращения. Он человек совершенно незлой и невздорный.

— Признаюсь, миссис Бенн, что от ваших слов у меня камень с души свалился.

Я высунулся под дождь поглядеть, не идет ли автобус.

— Вижу, мой ответ вас не очень успокоил, мистер Стивенс, — заметила мисс Кентон. — Вы мне не верите?

— Ну что вы, миссис Бенн, дело совсем не в этом. Но факт — он и остается фактом: все эти годы вы, похоже, были не очень счастливы. Другими словами — вы уж меня простите, — вы несколько раз принимали решение бросить мужа. Но если он не обращается с вами дурно, то… то непонятно, отчего вы несчастливы» («Остаток дня», гл. «День шестой — вечер. Уэймут»).

Именно в этот момент картина, которая до этого диалога складывалась в представлении читателя, принимает другой ракурс. Невольно вспоминаются все диалоги Стивенса и мисс Кентон (а к моменту их встречи — миссис Бенн) еще во времена их совместной работы в Дарлингтон-холле, совершенно по-другому трактуется ее поведение по отношению к дворецкому. Читатель (если не догадывался ранее) начинает смутно догадываться, что, возможно, Стивенс для мисс Кентон все это время был не просто сослуживцем и человеком, с которым можно поговорить. Скорее всего она была в него влюблена. Эта догадка подтверждается дальнейшим развитием диалога: «Я снова высунулся под дождь. Наконец мисс Кентон произнесла у меня за

спиной:

— Ну как мне вам объяснить, мистер Стивенс? Я и сама не совсем понимаю, почему на меня находит такое. Но я и в самом деле три раза от него уходила. — Она сделала паузу, а я стоял, не отрывая взгляда от полей за дорогой. Потом она продолжала: — Вероятно, мистер Стивенс, вы спрашиваете о том, люблю я мужа или нет?

— Что вы, миссис Бенн, я бы не осме…

Но я чувствую, мистер Стивенс, что должна вам ответить. Как вы справедливо сказали, мы теперь навряд ли скоро увидимся. Да, я люблю мужа. Сперва не любила. Сперва долго не любила. Когда я много лет тому назад ушла из Дарлингтонхолла, я не понимала, что ухожу всерьез и совсем. Может, я считала это всего лишь очередной уловкой, чтобы расшевелить вас, мистер Стивенс. А когда я сюда приехала и вышла замуж, тут-то меня и проняло. Долгое время я была очень несчастна, очень, очень несчастна. Но годы убегали, война началась и закончилась, Кэтрин выросла, и вот однажды до меня вдруг дошло, что я люблю мужа. Живешь-живешь с человеком и, оказывается, привыкаешь к нему. Он человек надежный и добрый, и — да, мистер Стивенс, я научилась его любить.

Мисс Кентон помолчала и продолжала:

— Но это вовсе не значит, конечно, что время от времени не бывают минуты — минуты крайнего одиночества, — когда думаешь: «Господи, что же это я сделала с моей жизнью». И приходят мысли о том, что ведь могла бы быть и другая жизнь, посчастливее. Я, например, любила думать о той жизни, которую могла бы прожить с вами, мистер Стивенс. Вот тут-то я, вероятно, начинаю беситься из-за какого-нибудь пустяка и ухожу. Но всякий раз быстро понимаю, что мое настоящее место — рядом с мужем. В конце концов упущенного не воротишь. Нельзя же всю жизнь думать только о том, что могло бы быть. Пора понять, что жизнь у тебя не хуже, чем у других, а может, и лучше, и сказать спасибо.

По-моему, я не сразу ответил, потому что эти слова мисс Кентон тоже не сразу дошли до меня в своем полном значении. Больше того, как вы можете догадаться, их тайный смысл породил во мне известные сожаления. А если честно — чего уж скрывать? — в эту минуту у меня разрывалось сердце. Однако я быстро взял себя в руки, обернулся и сказал с улыбкой:

— Вы совершенно правы, миссис Бенн. Как вы верно заметили, упущенного не воротишь. Я не мог бы спокойно спать, если б знал, что подобные мысли омрачают жизнь и вам, и вашему мужу. Каждый из нас, как вы говорили, должен сказать спасибо за то, что имеет. А судя по вашим словам, миссис Бенн, у

вас есть основания быть довольной. Пожалуй, я даже рискну предположить — после того как мистер Бенн удалится от дел и пойдут внучата, вас с мужем ожидают очень счастливые годы. И не позволяйте впредь никаким глупым мыслям мешать счастью, которого вы заслуживаете.

— Конечно, вы правы, мистер Стивенс. Вы очень добры.

— Похоже, идет ваш автобус, миссис Бенн» («Остаток дня», гл. «День шестой — вечер. Уэймут»).

Итак, миссис Бенн была влюблена в дворецкого Дарлингтон-холла — Стивенса — и скорее всего останется влюбленной в него всю жизнь. И у Стивенса тоже были к ней определенные чувства. Об этом говорят детали в приведенном текстовом фрагменте: дворецкий периодически высовывается под дождь и смотрит, не едет ли автобус, что выдает читателю сильное смущение героя, то, что он нервничает и собирается с мыслями. Судьба распорядилась так, что вместе они не были и уже не будут. Эти сюжетные детали позволяют максимально раскрыть переживаемые героями гаммы чувств.

Когда герой говорит о том, что «в эту минуту» у него «разорвалось сердце», начинается нечто похожее на поворотный момент в его жизни. На протяжении его работы в Дарлингтонхолле с ним случилось много событий: прислуживание за столом во время ответственных приемов в доме его хозяина, в чистоту и нравственность которого он так верил, непростые и временами причудливые нюансы взаимоотношений с мисс Кентон, смерть отца. И всегда главным для него оставался долг дворецкого, его он ставил превыше всего. В конце концов оказалось так, что жизнь будто прошла мимо него. То, во что он верил, не дало ему ни семейного счастья, ни близкого человека рядом. Да, он всегда был честным, высоконравственным человеком, его можно назвать замечательным дворецким, одним из таких, о которых он рассуждал. Но он одинок. Одиноки по-своему и все герои Исигуро: оставшаяся одна после смерти двух лучших друзей Кэти, знаменитый Райдер, никогда не знавший, что такое радость полноценной семьи, герои «Ноктюрнов…», лишенные того же счастья, что и Райдер, Кристофер и Сара, в конечном итоге нашедшие себе приют в этом мире, но время от времени испытывавшие щемящую тоску.

«На закате дня» Стивенс вдруг понял, что вся его долгая, насыщенная событиями жизнь прошла не так, как бы того хотелось. У него никогда не было ощущения истинного счастья, он не влюблялся, а вернее — не позволял себе даже думать о том, чтобы влюбиться (и именно поэтому игнорировал все знаки внимания, оказываемые ему мисс Кентон), он не простился с

отцом перед его смертью (в этот день он прислуживал хозяину на одном из самых важных обедов), он будто бы по-настоящему и не жил. Сердце его разрывалось именно от осознания всего этого, причем осознания моментального, от которого буквально бросает в дрожь. Большая часть жизни прожита, а у него нет всего того, что есть у обычных людей, что составляет основу такой жизни, которая «прожита не зря». И единственная гордость Стивенсона — его нравственность и сильно развитое чувство долга. Как и герои в романе «Не оставляй меня», герои этого произведения (и Стивенс, и мисс Кентон) наделены нравственным сознанием. Именно оно является определяющим фактором их поступков. И поэтому мисс Кентон вопреки своей привязанности осталась с мужем, а Стивенс, вопреки, пожалуй, едва ли не всем законам жизни, остался в одиночестве. Долг — превыше всего. Примерно то же происходит и с Кэти в романе «Не оставляй меня»: «…и отправилась туда, где мне положено быть». Стоит ли приносить такую жертву во имя долга? — это открытый авторский вопрос, формулируемый Исигуро на протяжении едва ли не всех произведений. Схожее чувство долга испытывает и Райдер, когда решает, что у Бориса, его сына, должно быть счастливое детство. Осознание долга расследовать таинственное исчезновение родителей движет Кристофером в ходе сюжета «Когда мы были сиротами». При желании можно, пожалуй, даже поменять названия романов — «Не оставляй меня» и «На исходе дня» — местами, и это придаст им дополнительный смысловой оттенок. Во всем этом реализуется исигуровская интертекстуальность и своеобразная преемственность тем. Но если в романе «Не оставляй меня» мы видим, что героиня готова к своей судьбе и принимает ее практически безропотно, то в финале «На исходе дня» герой-дворецкий сомневается в безоговорочной правильности выбранного им пути. Сомнение и горечь настигают героя, когда он приходит вечером на мол и ждет, когда зажгутся фонари. Своими чувствами он делится с совершенно случайным знакомым: «Дело, видите ли, в том, — сказал я, нарушив молчание, — что все лучшее я отдал лорду Дарлингтону. Отдал все лучшее, что у меня было, и теперь у меня… в общем… оказалось, что у меня не осталось почти ничего, что можно отдать».

Эти слова Стивенса — квинтэссенция смысла романа. Всю свою жизнь он отдал служению другому человеку — своему хозяину. Все это время он поступал так, как, по его мнению, должен был поступать настоящий «великий дворецкий», т. е. уметь при любых обстоятельствах подавлять свои эмоции и исполнять долг. Нравственное сознание, являющееся

определяющей чертой исигуровских героев, всегда ставит перед ними выбор: дать волю своим чувствам или, вопреки им, исполнить свой долг. Это сближает персонажей «Не оставляй меня» и «На исходе дня» с классицистическими персонажами, а сами романы — с произведениями эпохи классицизма, в которой непременно рассматривался конфликт чувства и долга, и более того — долг, как правило, побеждал. Однако автор показывает читателю людей, чей конфликт чувства и долга являет собой личную драму персонажей. Выбрав долг, они по крупицам упускают свою полноценную, счастливую жизнь, проигрывают ей. И герои «Не оставляй меня», и Стивенс во что-то верили, но действовали так, как им диктовалось извне. В какой-то момент это «надиктованное» им они стали выдавать за свой, личный выбор, однако, по сути, субъективным выбором это не являлось. Поэтому Стивенс и говорит, что не может даже утверждать, что «сам виноват в своих ошибках», ведь совершал он их, руководствуясь точкой зрения «как должно быть», а не «как я хочу». И вот теперь, «на исходе дня», на закате собственной жизни, когда силы, необходимые ему, чтобы оставаться таким же блистательным дворецким, каким он был в молодые годы, покидают его, он не может даже сохранить то единственное, что у него осталось, ради чего он отказался от всего прочего, — способность быть незаменимым на службе у хозяина. Исигуро подводит читателя к мысли, что долг, безусловно, важен, однако, кроме долга, в жизни (как бы банально это ни звучало) важна и сама жизнь.

Возникает вполне логичный вопрос: утешаются или нет герои Исигуро, анализируя свои поступки и следствия этих поступков, находясь «на исходе дня»? Рассуждения главного героя «Безутешных», вспоминающего моменты своего детства, выливаются в рассуждения о счастливой семье, о ее необходимости для каждого. Как человек, никогда этого не имеющий, Райдер остро чувствует такую необходимость, стараясь сделать жизнь Бориса выгодно отличающейся от его собственной. Воспоминания Кэти о счастливом школьном времени остро ставят перед читателем вопрос о вопиющей несправедливости по отношению к донорам, которых заведомо лишили права на нормальную жизнь и создание семьи. Художник Мацуджи в романе «Художник зыбкого мира» попадает в обстоятельства, при которых его мир находится в диссонансе с миром реальным. Герои «Ноктюрнов…» по разным причинам либо не поняты, либо оказались не у руля. Кристофер оказывается в ситуации, схожей с ситуацией Стивенса — ради долга он отказывается поехать вместе с влюбленной в него Сарой, к которой, как потом

выясняется, тоже испытывал теплые чувства. Но это — во многом читательская интерпретация событий. То есть — те мысли, к которым Исигуро подводит именно читателя. Таким образом, в читательских глазах герои романов — люди с щемящими воспоминаниями, «безутешные», упустившие когда-то возможность жить совсем по-другому. Но есть еще один — не менее, а, может, и более важный — пласт: отношение самих героев к своей жизни. Как они сами воспринимают свой «остаток дня»? Примечательно, что каждый из них, подводя итоги своей многособытийной жизни, на этом предфинальном рубеже все-таки находит для себя утешение. Художник — существуя в мире воспоминаний, Кэти — в том, что отправляется «туда, где ей положено быть», исполняя свое предназначение, Кристофер, по его словам, живя в Лондоне, испытывает «определенное удовлетворение» и «гордость, просматривая… статьи, посвященные его расследованиям», Райдер — заботясь о Борисе, и, наконец, Стивенс — твердо решая до конца исполнять высокий долг дворецкого: «Какой смысл слишком тревожиться о том, что можно, а чего нельзя было бы сделать, чтобы самому распорядиться собственной жизнью? Безусловно, достаточно и того, что мы с вами хотя бы стремимся внести наш маленький вклад и надеемся, что его сочтут искренним и полезным. И если некоторые из нас готовы многим пожертвовать во имя таких устремлений, это уже само по себе, независимо от конечного результата, дает основания для удовлетворения и гордости» («Остаток дня», гл. «День шестой — вечер. Уэймут»).

Не оглядываться на прошлое, смотреть в будущее и радоваться жизни — вот простая формула утешения. И Стивенс проникается ею. В своих рассуждениях он вновь приходит к понятию «долг». Однако теперь все не так драматично. Да, большая часть жизни прожита, вот он, ее закат, — на вечернем моле в ожидании иллюминации. Но у дворецкого есть шанс на самоуспокоение: он посвятил всего себя профессии, и, по крайней мере, в этом преуспел немало. В финале романа в рассуждениях Стивенса появляется последний штрих, после которого складывается цельная, законченная картина произведения: «Ведь таким, как мы с вами, не уйти от суровой правды: наш единственный выбор — полностью передоверить свою судьбу тем выдающимся джентльменам, кто, пребывая у ступицы всемирного колеса, берет нас в услуженье» («Остаток дня», гл. «День шестой — вечер. Уэймут»). Этот вывод применим и к роману «Не оставляй меня». Таким образом, дворецкий раз и навсегда приравнивает долг к единственно верному выбору.

Финал вновь закрыто-открытый. Из него ясно, что свой

«остаток дня» Стивенс посвятит призванию, тому, что у него получалось лучше всего и что составляет единственный смысл его жизни. Он приободряется, будто с легкостью человека, оправившегося от удара, выдыхает и начинает строить планы на будущее. Читатель вновь волен соглашаться или же не соглашаться с такой развязкой.

Таким образом, найден компромисс между выбором в пользу долга и жизнью, прошедшей «не так». Компромисс этот — вера в свою необходимость. Стивенс, Кэти, Райдер, Кристофер, Мацуджи, — все они верят, что необходимы на своем месте, ценой всей своей жизни они принесли миру пользу. Именно поэтому — каждый из них чувствует утешение на закате своих дней. Именно поэтому — читатель, со стороны ощущая всю горечь такого компромисса, искренне сочувствует исигуровским героям. В этом заключается художественная сила Кадзуо Исигуро.

Дихотомия оценки происходящего (читательского восприятия и восприятия самих героев одних и тех же событий) — специфическая особенность, позволяющая выделять Исигуро из современного контекста талантливых англоязычных авторов, среди которых — Барнс, Макьюэн, Барт, Митчелл, Акройд и ряд других, не менее значимых, имен.

Дихотомия Исигуро — многоуровневая. Изначально — это органичное взаимопроникновение и взаимовлияние японского и британского менталитетов, затем — многочисленные переходы от событий прошлого к событиям настоящего в рамках произведения, ситуация выбора между жизнью во имя долга и жизнью, которую диктуют собственные желания, закрыто-открытые финалы и, наконец, — восприятие одних и тех же событий самими персонажами и сторонними наблюдателями — читателями. Автор при этом отчетливо слышен в текстах, но не навязчив. Очевидно, что пласты жизней, предстающих перед нашими глазами, выстроены по воле автора, но не «выдуманы», не «картинны», а воспринимаются как нечто абсолютно реальное и правдоподобное, более того — вызывающее сильный отклик и ощущение сопричастности рассказываемой истории.

Книги Исигуро переведены на множество языков. Его литературная деятельность неоднократно отмечена премиями и наградами. Его авторский почерк узнаваем с первых страниц. Но самое главное, — а этим может похвастать далеко не каждая современная книга, — романы Исигуро не только могут быть оценены по качеству стиля, актуальности тем и увлекательности сюжетов, но они еще и оставляют что-то после себя, после прочтения исигуровских произведений не возникает фразы: «Хорошо написано, но к чему? Что это дает?» Поскольку всегда

ясно — что. Для каждого это «оставшееся» специфично, но оно неизменно есть. Поэтому именно его всегда с легкостью можно выделить из ряда англоязычных писателей.

Отчего так происходит? Какие тонкие авторские материи влияют на это, вплетая в его романы пронзительную и завораживающую философичность, при всем многообразии британских талантов делая Исигуро — особенным?

Очевидно, он все-таки немного более японец, чем остальные британцы.

Литература

1. Исигуро К. Биография: [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http://www.bookbrowse.com
2. Исигуро К. [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http://www.contemporarywriters.com
3. Исигуро К. Guardian [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http://www.guardian.co.uk/books/2005/feb/20/fiction.kazuoishiguro
4. Исигуро К. Интервью. TimeOut 2011 [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http://www.timeout.ru/journal/feature/19709/
5. Исигуро К. Когда мы были сиротами / пер. с англ. И. Тогоевой. СПб., 2007.
6. Исигуро К. Не оставляй меня / пер. с англ. И. Тогоевой. СПб., 2007.
7. Исигуро К. Ноктюрны: пять историй о музыке и сумерках [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http://www.e-reading.org.ua/book.php?book=1000685
8. Исигуро К. Остаток дня / пер. с англ. И. Тогоевой. СПб., 2007.
9. Исигуро К. Там, где в дымке холмы / пер. с англ. И. Дорониной. М., 2007.
10. Исигуро К. Художник зыбкого мира / пер. с англ. И. Дорониной. М., 2010.

Джон Максвелл Кутзее
Е. В. Ращинская

Джон Максвелл Кутзее (John Maxwell Coetzee) — писатель, критик, лингвист, один из видных представителей современной англоязычной литературы. Автор двенадцати романов, нескольких сборников эссе, трех томов автобиографической прозы, многочисленных переводческих работ. Романы «Жизнь и время Михаэла К» (1983) и «Бесчестье» (1999) отмечены Букеровскими премиями, а в 2003 г. Кутзее получил Нобелевскую премию по литературе. В литературном мире Дж. М. Кутзее пользуется репутацией замкнутого, избегающего публичности человека. Как отметил Риан Малан (RianMalan), Кутзее «человек практически монашеской самодисциплины и предназначения» [15].

Родился Джон Максвелл Кутзее 9 февраля 1940 г. в Кейптауне. Его отец — юрист по профессии, мать — школьная учительница. Родители Кутзее — африканеры (потомки голландских переселенцев в Южной Африке), буры (голл. Boer — крестьянин) по крови, но в семье всегда говорили на английском и придерживались свободных взглядов.

В 1961 г. Кутзее закончил Кейптаунский университет, получив два диплома по специальностям «Английский язык» и «Математика». Затем переехал в Лондон и работал программистом в филиале IBM. Каждодневная рутинная работа программиста, как отметил Кутзее во втором автобиографическом романе «Молодость», ему надоела, и он сделал выбор в пользу свободного творчества. В 1963 г. Кутзее, защитив диссертацию по творчеству английского романиста Форда Мэдокса Форда (Ford MadoX Ford), получил степень магистра в университете Кейптауна. В 1965 г. Кутзее переезжает в США, где получает степень доктора филологических наук, защитив в Техасском университете диссертацию, посвященную компьютерному стилистическому анализу работ ирландского писателя, поэта и драматурга Сэмюэля Беккета. До 1971 г. Кутзее преподает английский язык и литературу в Нью-Йорском, Гарвардском университетах, в университете Джонса Хопкинса, а также университетах Стэнфорда и Чикаго, участвует в работе Комитета по общественной мысли (The Committee on Social Thought), но из-за причастности к протестам против войны во Вьетнаме ему было отказано в получении вида на жительство. Кутзее возвращается в ЮАР и до 2002 г. преподает английскую

литературу в Кейптаунском университете. В 2002 г. он получает приглашение на исследовательскую работу в сфере английского языка и литературы в университет Аделаиды и в 2006 г. получает австралийское гражданство.

Следует отметить, что Кутзее с детства много читал и «читал быстро, с полным поглощением». Он прекрасно понимал, что если он хочет стать «большим человеком», ему придется читать много и читать много серьезных книг, и он действительно стал «большим человеком» — об этом свидетельствует не только список наград, премий и известность в литературном мире, но и его общественная деятельность. Во время апартеида Кутзее помогал издаваться многим южноафриканским писателям, выступавшим против режима белого меньшинства, а также просто молодым поэтам и писателям, невзирая на их этническую принадлежность. Он также является одним из организаторов фонда Oak Tree Fine Press, который выпускает серию лимитированных изданий с подписями литературных знаменитостей, средства от продаж которой идут в фонд помощи детям, пострадавшим от ВИЧ.

Кутзее как писатель сформировался в условиях южноафриканского социума, но форма письма и повествовательная манера сложились под влиянием европейских и американских писателей и философов, таких как У. Блейк, Г. Гегель, С. Кьеркегор, З. Фрейд, Ф. Кафка, Ж.-П. Сартр, С. Беккет, У. Фолкнер, Д. Лоуренс. В поэзии кумирами Кутзее были Э. Паунд и Т. Элиот. Следует отметить большой интерес Кутзее к русской литературе. Он исследовал творчество Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, И. А. Бунина, И. А. Бродского, О. Э. Мандельштама, А. И. Солженицына. А Ф. М. Достоевский стал главным героем романа Кутзее «Осень в Петербурге», написанного по мотивам романа «Бесы». В романе «Дневник плохого года» Кутзее устами главного героя благодарит именно Россию за прозрение нравственной чистоты, «к достижению которой должен стремиться каждый серьезный писатель», отмечая таких титанов писательской мысли как Толстой и Достоевский. «Видя их пример, писатель будет совершенствоваться; я не имею в виду литературное мастерство, *я говорю о нравственном совершенствовании. Они упраздняют нечистые посягательства; они проясняют взор; с ними твердеет рука*» (курсив наш. — *Е. Р.*).

Все романы Кутзее в той или иной степени автобиографичны. Детство Кутзее провел в маленьком городке Ворчестер Капской провинции. В это время в ЮАР была введена система «апартеида» (*apartheid* [африкаанс] — раздельное проживание), крайняя форма

расовой дискриминации. Кутзее, будучи еще ребенком, интуитивно понимал несправедливость и необоснованность деления людей по классовому, этническому и расовому признаку. То, что для многих, даже самых свободомыслящих взрослых южноафриканцев считалось нормой, для него самого послужило источником угрызений совести. Повседневная жестокость и несправедливость окружающей действительности воспринимались Джоном Кутзее с детских лет как нечто неестественное, позорное, испорченное и вызывали в нем стыд, страх и ненависть. Все это оставило свой отпечаток на формировании мировоззрения будущего писателя.

Все романы Кутзее, начиная с романа «Сумеречная земля» (1974) и заканчивая романом «Дневник плохого года» (2007), — это исповеди, порожденные самой жизнью автора. Той жизнью, которой жила его страна, его континент, его эпоха, в которой «жили люди в определенное время и в определенном месте», в которую он так и не смог вписаться, так и оставшись чужим. «Я иностранец по природе и был иностранцем всю свою жизнь», — это высказывание одного из героев его романного мира лучше всего определяет жизненный и творческий путь писателя. В своих романах Кутзее выступает не просто как свидетель своего времени, который переносит реальные события в художественные произведения, но и как ученый, который эти события исследует.

Коллизии и экстремальные ситуации, выбранные Кутзее, представляют в большинстве своем трагические сцены насилия и жестокости над человеком, над животными, над природой, но они интересуют его не сами по себе, а направлены на то, чтобы побудить читателя задуматься о том, о чем думать как-то не очень хочется. Уже первый роман «Сумеречная земля» (1974) говорит о Кутзее, как о серьезном писателе-исследователе, который раскрывает корни тупиков диалога разных культур и естественных реакций при столкновении абсолютно чуждых друг другу миров. В первой части книги это столкновение американского империализма с вьетнамским крестьянским миром; во второй — европейского колониализма с южноафриканским племенным миром. В романе «В сердце страны» (1977) он описывает катастрофу крушения колониальной системы в контексте африканского пространства.

В романе «Жизнь и время Михаэла К.» (1983) писатель метафорически описывает апартеид в ЮАР, сопровождающийся бессмысленной жестокостью, гражданской войной, трудовыми и исправительными лагерями, через которые проходит главный герой. В романах «Осень в Петербурге» (1994) и «Мистер Фо» (1986) Кутзее исследует литературный процесс, психологию

творчества и сложную, двуликую, двойственную писательскую натуру. В романе «Железный век» (1990) он отобразил через виденье главной героини, пожилой, смертельно больной белой женщины, уходящую, разваливающуюся систему апартеида с ее стихией смерти, уносящей многие молодые жизни. Но, несмотря на сложнейшие взаимоотношения между белыми и черными, в романе проступают настоящие человеческие чувства — понимание и сострадание. Эпоха апартеида уходит, и белая женщина находит опору и поддержку в дружбе с чернокожим бомжем, который скрашивает последние дни ее жизни. В романе «Бесчестье» (1999) Кутзее изобразил не только критическое положение белого меньшинства, потерявшего власть в стране, и его неопределенность в будущем, но и косвенно объяснил причину своего переезда в другую страну. В романе «Элизабет Костелло» (2003) Кутзее поднимает вопросы о смысле творчества, о проблемах творчества, об ответственности художника за свои творения, о грани дозволенного в процессе творения, о сущности писателя как человека. Роман «Медленный человек» (2005) описывает сложности, с которыми сталкиваются люди: проблемы иммигрантов, взаимоотношения полов, беспомощности и одиночества человека с ограниченными возможностями.

Роман «Дневник плохого года» вышел в свет в 2007 г. По определению Б. Ворсфолда — это «позднее признание» (late confession), в котором Кутзее сконцентрировал то, «что хотел сказать в течение длительного времени». Этот роман привлекает своей оригинальной текстовой лаконичностью, емкостью мысли, стилевой утонченностью и изяществом языкового мастерства, (недаром Кутзее называют «мастер стиля», «master of prosestyle»), а также постановкой актуальных вопросов, отражающих проблемы современного мира. Как говорит Кутзее в своем романе: «От меня требуются не мемуары, а собрание суждений. Отклик на настоящее, в котором я живу».

Необычна структура произведения. Текст делится на три сюжетных линии, разрывающиеся на фрагменты, которые, в свою очередь, довольно произвольно перемешаны. Составление этих пазлов исключает поверхностное чтение, помогает глубже проникнуть в суть мысли автора, и все линии сюжета сливаются в единый поток восприятия.

Первая сюжетная линия повествует о последнем годе жизни пожилого писателя SenorK или JC. Инициалы и отдельные черты героя совпадают с биографией Кутзее, что характеризует его творческой процесс все в той же пограничной позиции, когда «авторская маска» служит смысло— и текстопорождающим механизмом, представляющим одновременно точку зрения

реального автора и автора фиктивного (подставного), входящего в художественно организованную реальность.

Главный герой романа пожилой писатель JC живет в престижном районе Сиднея и работает над своей последней книгой по заказу немецкого издателя, который пригласил его принять участие в международном проекте «шесть известных авторитетов», предоставив писателю возможность высказать свой взгляд на современный мир. В первой части книги «Твердые суждения» прослеживаются основные идеи всего творчества Кутзее. Эту часть текста можно определить как интеллектуальную надстройку, состоящую из философских размышлений о политике, науке, культуре и обществе. Вторая часть — «Второй дневник», по замыслу автора, не подлежит публикации и состоит из его высказываний о жизни, любви, творчестве, красоте, старении, угасании и смерти.

Вторая сюжетная линия — знакомство и развитие взаимоотношений писателя с легкомысленной, но очень привлекательной 29-летней филиппинкой Аней, которой писатель, желая познакомиться поближе, предлагает работу — распечатывать тексты диктофонных записей своей книги.

Третья сюжетная линия связана с Аланом, 42-летним сожителем Ани, представляющим в романе амбициозного дельца современного делового мира, в котором правят инстинкты и вечная борьба «за место под солнцем».

Следует отметить, что Дж. М. Кутзее относится к той категории писателей, которые поднимают извечные вопросы человеческого бытия. Его интересуют проблемы социума, в котором протекает человеческая жизнь, постоянно сталкивающаяся с всесильной бюрократией, неправедностью правовых учреждений, безликой системой, ставшей надчеловеческой силой, завуалированной словом «Империя» (государство, власть, общество). Поэтому Кутзее пишет о политике, но пишет всегда против политики. Он выступает против империалистических амбиций, захватнических воин, которые кроме насилия и смерти ничего хорошего, доброго, здравого и жизненного не приносят, и рассматривает современный период с точки зрения этического и духовно-нравственного упадка: «Близки времена, когда насилие и позор примут такие масштабы, что сокрушат всякую расчетливость и всякое благоразумие».

Связывая такое критическое положение в мире с мотивом исторической вины, который является одним из основополагающих в его прозе, Кутзее напоминает в главе «О национальном стыде»: «Поколению белых южноафриканцев, к

которому я принадлежу, а также следующему поколению и, возможно, поколению, следующему за ним, суждено сгибаться под тяжестью стыда за преступления, совершенные от их имени».

Цитируя Демосфена, автор говорит: «В то время как раб более всего страшится физического страдания, свободный человек более всего страшится позора». Слова «позор» (shame); «бесчестие» (disgrace) являются кодообразующими, рассеянными по всему пространству текстов Кутзее. Они принадлежат «коду развязки», предполагающей общность опыта, опыта в широком смысле слова — фоновых знаний, этической чувственности и понимания. Истоки творчества Кутзее уходят своими корнями в толщу веков, сквозь призму которых проступает огромная несправедливость колониального прошлого Африки, которая как пример будущим поколениям легла тяжелым бременем на плечи автора.

Джонатан Лиер отмечает, что «Кутзее пытается победить суррогат этического позерства и донести подлинную этическую мысль своему читателю», и приравнивает идею «бесчестья» к смыслообразующей текстуре повествования Кафки, но с той лишь разницей, что, по мнению автора, Кафка имеет больше дела с семантикой слова «вина» (guilt) и больше ассоциируется с голосом суда — «Вы виновны» [15, 68, 84].

«Твердые суждения», которые писатель поручает печатать Ане, проходят через ее руки и руки Алана, и, обсуждая их, каждый высказывается исходя из собственных представлений о мире. И чем дальше идет развитие этих споров и рассуждений, тем больше расходятся их дороги. Так на Аню вначале текст «Твердых суждений» нагоняет скуку, и она считает деятельность автора неинтересной, но постепенно проблема «бесчестья» становится актуальной и для нее. Она понимает бессмысленность своей жизни, переосмысливает отношения с Аланом, пресекает его попытки ограбить писателя и уезжает на родину, где начинает строить совершенно другую жизнь. Изменив свою жизнь, Аня благодарит писателя: «Вы мне показали, что можно жить иначе, можно иметь свои соображения, ясно их излагать. <…> Мы с вами можем гордиться нашими отношениями, <…> а все потому, что они основывались на честности. Мне это нравилось». Она становится для угасающего писателя-старика неким ангелом проводником по ту сторону жизни: «Я буду держать вас за руку до самых врат. Когда мы достигнем врат, вы мою руку отпустите и улыбнетесь. <…> Спокойной ночи, Senor K., шепну я ему на ухо». Чтение записей JC изменило и жизнь Алана. Аня, которую он считал лишь красивой и дорогой игрушкой в своих руках, уходит, увидев его пустую и стяжательскую сущность.

Отметим важный момент, касающийся отношений между романом и читателем. Первая часть текста «Твердые суждения» (Strongopinion) постепенно теряет свою силу и переходит во вторую часть под названием «Второй дневник» или «Мягкие суждения» (Softopinion), т. е. происходит ослабление повествовательной напряженности рассказчика, и к концу романа внимание читателя фокусируется на судьбе слабого, угасающего персонажа-писателя, находящегося на пороге смерти. Характерно, что Кутзее и в других своих текстах подчеркивает, что на пороге смерти человек достигает своего момента истины: виденье и понимание значения и ценности жизни становятся наиболее ясными. Примечательно, что хотя пересечение ворот между жизнью и смертью делается человеком в одиночку, Кутзее всегда рассматривает роль человека, находящегося рядом с умирающим. Так вырисовываются одна из тем в творчестве Кутзее — единство Любви и Смерти.

С самого начала знакомства писателя JC с Аней он увидел не только ее молодость и красоту, но и ощутил «боль»: «Я смотрел на нее, и боль, боль метафизическая, вползала мне в душу, и я не противился ей. И девушка интуитивно угадала эту боль, угадала, что в душе старика, <…> происходит нечто личное, нечто связанное с возрастом, сожалениями и необратимыми изменениями». Идея «боли» представляет существенную часть всей творческо-мировоззренческой системы Кутзее. «Боль, — говорит главный герой романа “Дневник плохого года”, — предпочтительнее пустоты, потому что боль синонимична жизни, а пустота — смерти». Предпочтительнее именно «боль метафизическая», через которую автор пытается вести читателя к более глубокому и обогащенному пониманию и ощущению бытия.

Название «Дневник плохого года» подчеркивает, что этот год — плохой, но именно в этом названии кроется и надежда, что это *всего лишь год*, и он пройдет. А потому, закончив чтение, испытываешь благодарность к автору. Представив в романе «Дневник плохого года» два мира: мир искусства и духовных поисков и мир бизнеса — современных джунглей выживания, Кутзее создает соответствующее пространство для обсуждений, дискуссий, полемик в сфере литературы и жизни и предоставляет выбор читателю.

Характерно, что практически все персонажи Кутзее, будь то люди, животные, природа — это жертвы, жертвы истории, империи, безличной социальной силы. Герои Кутзее представляют скорее образы, нежели личности, они служат символами тех или иных идей авторского мира. Главными героями Кутзее, с философской точки зрения, являются Земля,

История, Время, Свобода, и, наконец, Смерть с ее тайной. За всем этим можно увидеть и самого Бога, но писатель не использует это понятие напрямую. Бог в его художественном мире — это жизнь со всей ее сложностью, противоречивостью и многообразием. И только через бесконечность историй людей можно приблизиться к раскрытию тайн, написанных когда-то Божьим Словом, которые мы до сих пор не в состоянии прочитать до конца.

На страницах своих романов Кутзее передает свой личный и глубоко пережитый опыт, окрашенный пронзительной исповедальной искренностью. Он не только талантливый писатель, но и тонкий психолог, способный придать своим произведениям и художественную выразительность, и философскую глубину.

Литература

1. Кутзее Дж. М. Бесчестье / пер. с англ. С. Ильина. М., 2009.
2. Кутзее Дж. М. В ожидании варваров / пер. с англ. А. Михалева, И. Архангельской, Ю. Жуковой. СПб., 2004.
3. Кутзее Дж. М. Дневник плохого года / пер. с англ. Ю. Фокиной. М., 2011.
4. Кутзее Дж. М. Железный век / пер. с англ. М. Соболевой. СПб., 2005.
5. Кутзее Дж. М. Жизнь и время Михаэла К. / пер. с англ. И. Архангельской, Ю. Жуковой. М., 2013.
6. Кутзее Дж. М. Медленный человек / пер. с англ. Е. Фрадкиной. М., 2010.
7. Кутзее Дж. М. Мистер Фо / пер. с англ. А. Файнгара. М., 2012.
8. Кутзее Дж. М. Молодость // Иностранная литература. 2005. № 10, 12.
9. Кутзее Дж. М. Осень в Петербурге / пер. с англ. С. Ильина. М., 2001.
10. Кутзее Дж. М. Сердце страны / пер. с англ. Е. Фрадкиной. СПб., 2005.
11. Кутзее Дж. М. Сумеречная земля / пер. с англ. Е. Фрадкиной. СПб., 2005.
12. Кутзее Дж. М. Элизабет Костелло / пер. с англ. Е. Бросалиной, Ж. Грушанской. СПб., 2004.
13. Coetzee J. M. Boyhood. Scenes from Provincial Life. A Memoir. N.Y.: Penguin books, 1997.
14. Coetzee J. M. Encyclopedia of World Biography, 2nd ed. 17 vols. N.Y.: Gale Research, 1998. Biography Resource Center.

15. Coetzee J. M. Ethics: Philosophical Perspective on Literature // Ethical thought and The Problem of Communication. A strategy for reading Diary of a Bad Year. Jonathan Lear. Columbia University Press, June, 2010.

16. An Independent Journal of Literature, Film, Music, and Ideas [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http:// www.sobriguetmagazine.com/2008_08_01_archive.Htm

Американская проза

Джон Барт
Я. М. Шаймарданова

Джона Барта часто называют «теоретиком и практиком экспериментальной литературы постмодернизма» [3, 34] и основоположником школы черного юмора, ставя его в один ряд с такими писателями как К. Воннегут, Д. Бартельми, Д. Хеллер и Т. Пинчон. Родился он в Кембридже (штат Массачусетс) в 1930 г. После окончания школы Джон Барт учился в престижнейшем Джульярдском музыкальном училище, потом перешел в университет Джона Хопкинса, где изучал английский язык. После окончания университета Джон Барт занимался преподавательской деятельностью. Первые его романы, «Плавучая опера» и «Конец пути», были опубликованы в 1956 и в 1958 гг. Известность писателю принесла книга «Торговец дурманом», после выхода которой в 1960 г. общественное мнение включило автора в число крупнейших американских писателей XX в. В 1965 г., когда был публикован «Козлик Джайлс», Джон Барт был назван американским писателем номер один. За следующую свою книгу, трилогию «Химера» (1972), писатель был удостоен престижной Национальной книжной премии. Всего, помимо сборников рассказов, эссе и лекций («Пятничных книги»), Барт опубликовал более 10 книг.

Джон Барт достоин быть названным классиком современной американской литературы, «Творцом элитарного интеллектуального продукта» [3, 34]. Несмотря на то что автор через свои тексты редко вступает в диалог с читателем, предпочитая оставаться «университетским» писателем для избранных, считающим, что квалифицированного читателя надо еще воспитать, его творчество пользуется успехом и среди рядовых читателей и среди критиков. Джон Барт становился лауреатом нескольких престижных литературных премий, среди которых — национальная книжная премия за роман «Химера» (1973).

Произведения Джона Барта стоит рассматривать как единое текстовое пространство — его романы автоинтертекстуальны. Как отмечает И. В. Волков, «жонглирование повторяющимися образами, мотивами, претекстами позволяет рассматривать художественное пространство различных и самостоятельных, на первый взгляд, произведений как единый метатекст» [7, 20]. Это связано с его особым пониманием феномена литературы. В одной из «Пятничных книг» (The Friday Book: Essays and Other Non-

Fiction) Барт размышляет о «литературе истощения» и «литературе восполнения», раскрывая тем самым свое видение литературы постмодерна. «Под “истощением” (литературы) я не имею ввиду физический, моральный или интеллектуальный упадок, я говорю об истощенных возможностях, о том, что некоторые формы изжили себя, и это, несомненно, серьезный повод для отчаяния» [1, 64], — заявляет Джон Барт. По его мнению, литература на изломе XX и XXI вв., как и искусство в принципе, требует новых форм. Что же входит в эти новые формы? Во-первых, эксперименты с конструкциями, на основе которых Барт строит свои тексты. Например, в «Плавучей опере» не только сюжет простроен вокруг речной прогулки, но и сам текст представляет собой плавание — повествование напоминает движение воды. Образы плавно сменяют друг друга, подчиняясь причудливому ассоциативному ряду рассказчика. С помощью текстовых форм Барт имитирует «приливы» и «отливы», периодически возвращаясь к одним и тем же мыслям. Кроме того, ощутить одновременно затягивающую и чинящую препятствия «водянистость» текста помогают постоянные напоминанию автора о том, что повествование все еще не начато.

В рамках опытов, которые Барт проводит над формой, он экспериментирует и над временем и пространством текста. Эти категории зачастую становятся подчинены повествующему сознанию, которое облачает их в причудливые формы. К примеру, последний на настоящий момент роман Барта, «Всякое третье размышление», повествует о путешествии (прежде всего, по просторам повествующего сознания). Пространство воображаемое сливается с пространством реальным и их уже невозможно различить: зачастую равными становятся события, случившиеся в реальности, и события, произошедшие в сознании. Свойственны Барту и особые временные структуры, особенно автор любит «играть» с человеческой памятью, которая либо не может приблизиться к моменту «сейчас», либо заводит читателя в лабиринт авторского сознания, которое вольно распоряжаться временем как ему вздумается — в его текстах можно найти достаточно примеров «постепенного вспоминания», временных петель, путешествий по волнам памяти и т. д.

Помимо всего прочего, романы Барта гипертекстуальны. На мысли о гипертексте наталкивает наличие у писателя двойного кодирования, с помощью которого он разделяет свою читательскую аудиторию на «наивных» и «искушенных», превращая тем самым свои тексты в лабиринт. Однако игра, которую ведет Барт, часто становится слишком сложной для читателя. Это отмечает и сам автор, признаваясь в «Пятничной

книге», что «в 1950 г., когда я опубликовал свой первый литературный опыт в ежеквартальном университетском журнале, рецензент-аспирант откликнулся на него следующим образом: “Мистер Барт видоизменяет девиз модернистов “Пусть рядовой читатель идет к черту!” — он устраняет из него прилагательное”» [9, 53].

Фраза «Пусть читатель идет к черту!» становится, по словам самого Джона Барта, одним из постулатов постмодернизма. В понятие двойного кодирования можно включить также пародирование, самоцитирование и игровой элемент. Не отказывается Барт и от добавления в свои тексты изрядной доли иронии и черного юмора. Интересный авторский прием — «кочевание» героев из романа в роман. Яркий пример — Шахразада, появляющаяся вместе с вписанным самим собой Бартом, и в «Химере» и во «Всяком третьем размышлении» — причем если в первом случае Барт появлялся в реальности Шахразады, то во втором Шахразада сама является автору. С помощью этого приема Барт опять же организует свои тексты в один большой гипертекст. Гипертекст также помогает создать и единая локация места действия — Мерилэнд, о котором упоминается даже в «Химере».

Гипертекст Барта с каждым новым романом становится все сложнее и сумбурнее, даже искушенному читателю в нем часто нелегко разобраться. Повествование, усложненное всевозможными формами, превращается в многоголосый поток сознаний, в котором читателю легко потеряться, поэтому зачастую Барта считают писателем, поступившимся содержанием ради формы. Суждение спорное, но доля правды в нем есть — сам автор утверждает важность и значимость формы, в которую облачен текст. Формы, которыми играет Барт, уникальны, интересны и достойны изучения. Оценить динамику различных текстовых форм позволяет роман Джона Барта «Химера», уникальное явление в литературе постмодерна.

Во-первых, стоит отметить обращение Джона Барта к мифологии, которая становится канвой повествования, и превращение с ее помощью текста в сложноорганизованное гиперпространство. У мифологии Барт заимствует особую структурность, которая и превращает его произведение в гипертекст, так как мифы сами по себе, являясь литературным феноменом, наталкивают на идею о гипертекстуальности. Каждый миф по отдельности — законченная история, при этом, все они, будучи взаимосвязаны друг с другом, образуют единое литературное пространство, не являясь при этом законченным единым текстом. Невозможно расценивать сборник мифов

Древней Греции как полноценный роман. Переиначенные мифы Древней Греции и Древнего Востока, переплетенные между собой и объединенные в единый контекст, становятся в «Химере» отображением одной из ее основополагающих идей: «Твоя история — это середина чьей-то еще истории».

В романе мы видим, что не только истории, рассказанные Шахразадой, становятся частью ее собственной истории, но и жизнь самой Шахразады превращается в часть «Дуньязиады», истории младшей сестры Шахразады. Связь мифов, отслеживаемая не только в пространстве текста, но и вне его (к примеру, Р. Грейвз отмечает, что мифы о Персее и Беллерофонте тесно связаны: «Персей убил страшную Медузу, обувшись в крылатые сандалии, а Беллерофонт использовал крылатого коня, рожденного из обезглавленной Медузы, чтобы убить ужасную Химеру» [8, 158]) придает структуре текста особую целостность: перед нами не просто структура, и не просто система, перед нами особая реальность.

Воспринимая «Химеру» как особую реальность, мы вплотную подходим ко второй причине: сложной, иррациональной структурности текста. Как было отмечено выше, мифологическая «основа» романа уже вводит его в гиперпространство, однако этого Джону Барту оказывается мало: он усложняет структуру текста до невозможности. В основе структурности текста лежат не только повествовательные формы, присущие греческой мифологии, где отдельные, на первый взгляд не связанные друг с другом тексты «вырастают» друг из друга (возможно, этот принцип обуславливает деление «Химеры» на три части), но и формы, типичные для «1001 ночи»: обрамляющая история и «рассказы в рассказах». Так первая часть текста, «Дуньязиада» становится обрамляющей историей для «Беллерофониады», последней части текста: в конце романа выясняется, что историю Беллерофона рассказывает Дуньязада, а «Персеида» в «Беллерофониаде» превращается в отдельный текст. Беллерофон ссылается на нее как на реальную книгу — и становится частью истории самого Беллерофона (не считая их «дотекстового», историко-мифологического «родства»). Части романа по отдельности также осложнены различными структурными формами: «Дуньязада» становится диалогом между Дуньязадой и Шахзаменом, в который ловко вплетены истории Шахразады, Шахзамена и даже самого автора. Кроме того, можно выделить спиралевидную структуру, из-за которой текст начинает напоминать морскую раковину. Особенно это становится заметно в «Персеиде», где развернутая символика (спиралевидный рисунок на животе у Каликсы, храм Персея, закручивающийся в

виде спирали и т. д.) придает тексту дополнительную архитектурность. Принцип «раковины» у Барта — это постепенное «вспоминание», рассказ стремящийся приблизиться к неуловимому «сейчас». Персей, оказавшись в собственном храме, абсолютно не помнит своей «истории», и она «раскручивается» перед ним: картины, висящие на стенах раковинообразного храма и помогающие Персею вспоминать, расположены таким образом, что за раз можно увидеть только одно. Сам Барт, вписанный в повествование, дает пояснения о выбранной структуре текста в начале романа: «Мой план… установить, куда следует идти, а для этого выяснить, где я сейчас нахожусь, предварительно определив, где я был раньше, где были мы все. В болотах Мэриленда встречается такая улитка — возможно, я ее выдумал, — которая строит свою раковину из всего, что только ни попадется ей на пути, скрепляя все воедино выделяемой ею слизью, и вместе с тем инстинктивно направляет свой путь к самым подходящим для раковины материалам; она несет свою историю у себя на спине, живет в ней, наворачивая по мере своего роста, все новые и все большие витки спирали из настоящего». В этой цитате — вся суть идеи структурной, а также частично «временной» организации «Химеры», разнообразие форм которой является третьей причиной.

Время в романе не имеет системы как таковой, поэтому терминологически разнообразие временных феноменов, с которыми играет Барт, удобнее всего обозначить как «суммативное множество». Первый временной феномен из этого множества — пересечение временных пластов. Античность у Барта перекликается с настоящим, причем перекличка эта состоит не просто в смешивании реальностей (как в «Кентавре» Апдайка), но в построении полифонически звучащего текста, в котором исчезает автор. Действительно, очень трудно определить, кто же является повествователем в романе. Джон Барт сам вписывает себя в текст, становясь на одну ступень с героями собственного произведения.

Временные пласты в романе не только пересекаются и накладываются друг на друга, но и закручиваются во временные петли. Так происходит в случае с историями Шахразады. Бартовская Шахразада абсолютно не представляет, что она будет рассказывать Шахрияру, и сам Джон Барт, чудом перенесшийся назад во времени, рассказывает Шахразаде ее же истории, закручивая временную организацию ситуации в вечную петлю.

Наравне с другими формами временной организации Барт затрагивает проблему приближения повествования к бесконечно неуловимому моменту «сейчас», еще раз подтверждая, что его

роман гипертекстуален. Время в этом случае принимает форму раковины, как бы странно это не звучало. Особенно ярко этот метод проиллюстрирован в Персеиде: Персей, находящийся в центре огромной раковины (в прямом и переносном смысле: форму раковины имеет и храм, где он коротает время, и его сознание, которое «раскручивает» виток за витком его память, добираясь до момента сейчас), восстанавливает в памяти шаг за шагом всю историю своей жизни. Память Персея (а вместе с ней и повествование) гонится за моментом «сейчас», приближается к нему, но так и не может схватить. Гонка эта продолжается до самой смерти Персея, точнее до его перехода в загробное существование, где «сейчас» становится равно бесконечности. «Встреча» же Персея с его «сейчас» происходит в момент его условной «смерти», его вознесения на небо в виде одноименного созвездия.

В Персеиде же заключена и четвертая причина — двухфазность существования героя. Барт четко делит жизнь героя на «до» и «после» совершения его основного подвига. Тем самым Барт «очеловечивает» мифологического героя, делает его более реальным, погружая его в типичный для современного человека кризис среднего возраста. Автор словно восполняет пробелы в мифологии, где истории обрываются на «пиковом» моменте, позволяя читателю додумывать, как долго и насколько счастливо жил мифологический герой дальше. Барт же, явно недовольный традиционной сказочной формулировкой финала, придумывает герою существование «после», ведь с существованием «до» все предельно понятно. В этом самом «после» мифологический герой, в романе таковым является Персей, впадает в кризис, «очеловечивается». Барт будто снимает с него таинственный мифологический и героический флер. Сорокалетний Персей в романе ничем не отличается от среднестатистического реального мужчины того же возраста: свершенные деяния уже не радуют, а сил на новые подвиги уже практически не осталось. Для большей реалистичности Барт вводит в кризис его отношения с Андромедой, «присваивает» Персею сварливую тещу и рассеянного тестя. Персей отчетливо ощущает, что каменеет — т. е. стареет, и к молодости его может вернуть только та самая Медуза Горгона, после убийства которой и началось его старение.

Однако можно рассматривать проблему двуфазности жизни героя и под другим углом: при помощи этого приема Барт переплетает реальность жизни героя и реальность повествования об этой жизни. Барт показывает не только как текст становится частью жизни, но и как жизнь становится частью текста: Персей — заложник мифа о самом себе, и ключевые моменты его второй

половины биографии (реальность жизни героя) символично совпадают с такими же моментами из первой (реальность повествования о жизни). Так, убиенная Персеем Медуза становится не только символом возвращения молодости и обретения любви, но и предвещает окончание определенного периода в жизни героя, переход на новую ступень и освобождение.

Взаимоотношения Персея и Медузы, как и взаимоотношения мужчины и женщины в принципе, у Барта имеют «двойное дно» — особый контекст, который и становится пятой причиной. Барт представляет общение полов как взаимодействие рассказчика и слушателя, читателя и писателя, реальности и текста: «И, конечно же, книга о самой Шерри (Шахразаде) — лучшая иллюстрация того, что отношение между рассказывающим и рассказываемым по своей природе эротично. Роль рассказчика, как ему кажется, безотносительно к его полу, по сути своей мужественна, слушателя или читателя — женственна, рассказ же является средством их совокупления… И как все любовные отношения, — добавил он однажды, — это тоже потенциально плодотворно для обоих партнеров — ибо оно выходит за рамки мужского и женского Читатель, скорее всего обнаружит, что понес новые образы, но и рассказчик может обнаружить, что тяжел и он» [1, 43–44].

Все герои произведения независимо от их взаимоотношений друг с другом переходят границы текста, становясь повествователями наравне с Джоном Бартом, а сам автор, наоборот, прячется от читателя за своими персонажами — он ведет с читателем игру, которая схожа с известным приемом литературы постмодерна — двойным кодированием, которое можно назвать последней, шестой, причиной. Двойное кодирование — своеобразное заигрывание с читателями, разделение их на «наивных» и «искушенных». В силу этого текст пестрит обилием аллюзий, намеков, отсылок к другим текстам, своеобразным самоцитированием. В тексте даже можно обнаружить послание к герою на тот момент еще ненаписанного бартовского романа.

Зачастую тема двойного кодирования всплывает в контексте понятий «игры» и «пародии» применительно к творчеству Джона Барта. Тексты Барта часто называют игровыми. С этим невозможно не согласиться, так как двойное кодирование предполагает ведение игры с читателем. Пародия, наравне с аллюзией, — часть двойного кода произведения, но из-за неявной выраженности отыскать ее под силу только искушенному читателю. Тут же стоит отметить, что двойное кодирование,

включающее самопародирование, пародирование и прочие игровые элементы, является одной из неотъемлемых частей литературы постмодернизма — этот факт вводит Барта как автора в широкий контекст культуры постмодерна.

Джон Барт в данном романе «играет» с разными текстовыми формами. «Химера» — это «текст о тексте» который смешался с реальностью, взял реальность «в заложники» и заставляет ее действовать по своим законам. Так «ключ к сокровищу становится самим сокровищем». Исходя из понимания автором самого феномена литературы, можно прийти к выводу, что Барт в «Химере» все еще ищет новые, организующие формы — отсюда берут начало и эксперименты с временем и пространством, и попытки превратить текст в гиперпространство с помощью восходящей к устным повествовательным формам мифологии. «Химера» — роман, целиком и полностью сосредоточенный на эксперименте над формой — возможно, искусство в понимании Барта «не что, но как».

Почему же Джона Барта называют «автором, потерявшимся в комнате смеха»? Дело в том, что, упиваясь сложностью форм своего текста, Барт зачастую забывает о такой важной вещи, как контакт с читателем. Можно предположить, что он делает это намеренно, стоит только вспомнить фразу «пусть читатель идет к черту». Однако, такой уход от читателя ведет и к обратному эффекту — автор теряется в лабиринте собственного текста, его голос теряется в многоголосье его героев. Тем не менее Джон Барт остается одним из ведущих писателей постмодерна, живым классиком литературы XX и XXI в.

Литература

1. Barth John. The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction. The John Hopkins University Press, 1984.
2. Modern American Literature. 5th ed. London: St. James Press, 1998.
3. Киреева Н. Джон Барт и Томас Пинчон: культовый автор и/или классик? // Вопросы литературы. 2008. № 2.
4. Барт Дж. Всяко третье размышление / пер. с англ. С. Ильина. М.: Азбука, 2012.
5. Барт Дж. Плавучая опера / пер. с англ. А. Зверева. М., 2001.
6. Барт Дж. Химера / пер. с англ. В. Лапицкого. М., 1999.
7. Волков И. В. Интертекстуальность и пародия в творчестве Джона Барта: автореф. дис… канд. филол. наук. Ростов н/Д., 2006.

8. Грейвз Р. Мифы Древней Греции. М., 1992.
9. Мельников Н. Чудовищная проза Джона Барта // Иностранная литература. 2003. № 4.
10. Шпаков В. Заблудившись среди химер // Октябрь. 2001. № 8.

Дон Делилло
Л. Н. Татаринова

Американский писатель-постмодернист родился в 1936 г. в семье итальянских иммигрантов (итальянский вариант фамилии Дон Лилло был впоследствии изменен на Дон Делилло), учился в Фордхомском университете, в 1958 г. получил степень бакалавра. В молодости Делилло работал в рекламной сфере, а затем копирайтером в книжных агентствах. Первый рассказ «Река Иордан» был опубликован в 1960 г. в литературном журнале «Эпоха» (Epoch) Корнелльского университета. Первый роман «Americana» вышел в 1971 г. В конце 1970-х годов Делилло жил в Греции, где написал роман «Имена» (The Names) (1982), сочетающий мистику, детектив и исследование характера современного американца (герой этого произведения, житель США, работает в Афинах, где узнает о существовании странного культа, последователи которого совершили ряд убийств в странах Ближнего и Среднего Востока. Протагонист включается в расследование тайны). В романе «Весы» (Libra, 1988) автор предлагает свою версию убийства президента Джона Кеннеди (22 ноября 1963 г.).

Здесь мы уже можем отметить, что в романах Делилло нет никакого итальянского акцента: он полностью погружен в американские реалии, заинтересован историей США и будущим этой страны.

Известность Делилло принесла публикация романа «Белый шум» («White Noise», 1985), где рассказывается о семье преподавателя колледжа Джека (ему 52 года) и его жене Баббете. Джек возглавляет кафедру гитлероведения (здесь собираются и изучаются все факты, касающиеся личности немецкого диктатора), а его жена читает лекции и проводит практический курс по омоложению организма среди пожилых людей. На первый взгляд Баббета производит впечатление неисправимой оптимистки, полной жизненных сил розовощекой блондинки (кстати, она намного моложе своего мужа), но, оказывается, она одержима страхом смерти и, чтобы избавиться от него, прибегает к услугам сомнительных докторов, а, скорее, просто шарлатанов, которые экспериментируя на ней, дают ей крайне опасное для здоровья средство (якобы от страха) под названием дилар, и, кроме того, главный изобретатель — доктор Грей ставит еще одно условие: она должна разделить с ним постель, что она и делает, а затем рассказывает обо всем своему мужу. Дочь Баббеты

подозревает неладное, начинает розыски и находит пузырек дилара.

Однако мотив тайны, который является движущей пружиной сюжета, не является для автора самоцелью. Главной в романе становится тема Смерти. Она проходит через весь роман от начала до конца. Сначала это личные страхи Баббеты. Затем весь город оказывается в плену у страха: происходит техногенная катастрофа, на железной дороге сходит с рельсов цистерна с токсичным веществом, все покрывается кислотным туманом, ядовитый газ проникает в легкие, жителей эвакуируют, они живут в лагере временного пребывания. Разговоры о смерти звучат везде — и в научных лекциях, и по телевидению, и в диалогах обывателей. «Позвольте мне шепотом произнести это страшное слово — из древнеанглийского языка, из древненемецкого, из древнеисландского — «**Смерть**». «Смерть взялась за дело. Она уже у вас внутри. Вы, как утверждают, умираете, и в то же время живете отдельно от смерти, можете поразмышлять о ней на досуге…»

В лагере для беженцев обсуждается также идея посмертного существования, но автор относится к ней с явной иронией. Страхом смерти заражается и гитлеровед Джек, в конце романа он сам отправляется на прием к доктору Грею за вожделенной таблеткой. Вот его размышления: «Смерть вызывает глубокое сожаление. Смерть — единственная серьезная проблема. Ни о чем другом я не думаю. Речь идет только об одном. Я хочу жить». Такое признание находится уже в шаге от религиозной веры, и, надо сказать, Делило ставит эти вопросы почти во всех своих романах, но как они решаются? В «Белом шуме» — иронически, когда Джек привозит раненного им врача в монастырь, он задает эти вопросы монахиням, в частности об Аде и Рае, и вот что говорит ему одна из них: «Неужели вы верите в эту чушь?» Джек крайне удивлен, «ведь вы же монахини», — говорит он, на что ему матушка отвечает: «Вам, неверующим, нужны верующие. Кто-то должен делать вид, что верит». Это действительно постмодернистское решение данного вопроса, оно заставляет вспомнить о концовке знаменитого романа Умберто Эко «Имя розы», где средневековые и романтические концепции о Смысле и Красоте подвергаются пересмотру и ироническому переосмыслению.

Это подтверждает и вся атмосфера романа, пейзажи, нарисованные очень акцентировано: ядовитые вещества окрашивают небо в зловещие, но красивые (!) краски; появляются какие-то новые, искусственные, слишком яркие цвета. Эти зарисовки носят характер символов, во многом напоминающие

декадентские образы (сопрягаются мотивы смерти и красоты).

Символично и название романа. Белый шум — это постоянный фон бытия человека, некие помехи, которые мешают ему жить — мысль о смерти. Белый цвет здесь явно не случаен: у некоторых первобытных народов он связан с образом смерти (об этом пишет Герман Мелвилл в своем знаменитом романе «Моби Дик» — глава «О белизне»). Страх смерти у Делилло предстает также в мифологическом символе медведя гризли (можно увидеть аллюзию на повесть Уильяма Фолкнера «Медведь»).

«Белый шум» заставляет вспомнить о знаменитом тексте семидесятых годов — «Что-то случилось» Джозефа Хеллера, в котором замечательно была отражена атмосфера немотивированного страха и подозрений в благополучной Америке. Преуспевающий герой-бизнесмен боится всего: телефонного звонка, открывающейся двери, снов и слухов, и в конце концов его воображаемые ситуации материализуются (у него погибает сын).

В начале XXI в. Делилло были написаны романы «Художник тела» («The Body Artist») (2001), «Космополис» («Cosmopolis») (2003), «Падающий» («Falling Man») (2007), «Точка Омега» («Point Omega») (2010). В «Космополисе» описан один день молодого миллионера Эрика Пэккера, который двигается в своем автомобиле по городу, заходя в рестораны, к врачу, в парикмахерскую, в театр и т. д. За это время он успевает повстречаться с несколькими любовницами, побывать в доме умершего ранее отца, на музыкальном фестивале, на киносъемках.

Критики сравнивают это произведение с «Улиссом» Джойса, и, конечно, неслучайно: та же фрагментарность и калейдоскопичность с установкой на универсальность. Некоторые сцены выглядят прямой аллюзией на Джойса. Например, Эрик случайно попадает на похороны знакомого рэпера, композитора Феска, который умер от сердечного приступа (у Джойса Блум тоже случайно оказывается участником похоронной процессии погребения Дигнема, который также умер от болезни сердца). Большую роль в романе Делилло, как и в «Улиссе», играет музыка. Похожи и авторские философские воззрения, реализующиеся особенно явно в концовках: Эрик сначала стреляет в своего телохранителя, а потом звучит снова выстрел (возможно, самоубийство?) — все это демонстрирует пустоту жизни героя; у Джойса в финале Стивен Дедалус уходит в пустоту, а Блум возвращается в постель к жене, засыпая в позе эмбриона — все возвращается на круги своя, путь героев от утра до вечера — замкнутый круг.

Из поздних романов Делилло, на наш взгляд, самый актуальный и показательный — «Падающий». Он и будет в центре нашего исследования.

В основе повествования документальные факты — взрыв башен-близнецов Всемирного Торгового Центра в Нью-Йорке 11 сентября 2001 г. Начало романа изображает главного героя (офисного служащего Кейта), который работал в этом здании, в день катастрофы в первые минуты после нее. Кейт выжил, весь в пепле и пыли он бредет по улице, еще не совсем понимая, что произошло. Квартира, которую снимает Кейт после развода с женой, находится поблизости, поэтому он в нее не заходит, а отправляется к бывшей жене Лианне.

В романе много зарисовок нового ошеломленного Нью-Йорка, изменившего свой внешний облик: «Все было серое, вялое, пришибленное, витрины скрыты за ржавыми железными ставнями — город в какой-то чужой стране, навечно осажденной врагами, зловонный воздух разъедает кожу». Делилло можно назвать писателем-урбанистом. Он любит описывать обстановку города, и город становится почти символом современной жизни, жизни суетливой, спешащей, поверхностной, безликой. В отличие от Драйзера, которого тоже называют урбанистом, у Делилло нет социальных контрастов, нет темы социального неравенства, но нет и величия Города: все будничней и в то же время трагичней.

Романное время разделилось на «до» и «после». После катастрофы главный герой становится игроманом, посвящая большую часть своего времени игре в покер. Иначе стала восприниматься сама реальность.

Выходя из горящих башен, Кейт случайно захватил чей-то портфель, в котором лежали документы, по ним он находит хозяйку — девушку, которой тоже удалось спастись (ее зовут Флоренс — имя заставляет вспомнить о героине романа Диккенса «Домби и сын», которая стала символом бескорыстной любви к отцу), ее он впоследствии будет называть «светлой чернокожей», с этой девушкой происходит несколько ни к чему не обязывающих любовных встреч (Флоренс и не скрывает, что она ухватилась за Кейта как за товарища по несчастью, который поймет ее лучше других). Их связывает общее прошлое, опыт ужаса и страха: «Она говорила о башне, снова рассказывала с самого начала, точно в приступе клаустрофобии, дым, гуща тел, и он понимал: о таких вещах они могут разговаривать только друг с другом, о самых мельчайших и скучнейших подробностях, которые никогда не станут скучными или лишними, ведь теперь это живет в них самих, ведь теперь ему нужно было услышать то, что затерялось на оттисках в памяти. Это их общий исступленный тон, общая

бредовая реальность, в которой они побывали оба…».

Но не только Кейт и Флоренс как имеющие печальный опыт находятся в растерянности, но почти все их родственники и знакомые. В романе множество действующих лиц, и все они подвержены страхам, колебаниям, сомнению, скепсису (правда, по разным причинам). Так писатель описывает общую атмосферу американской жизни. Лианна руководит кружком пожилых людей с начальной стадией болезни Альцгеймера и постоянно пребывает в унынии, наблюдая угасание разума у своих подопечных. Ее отец много лет назад покончил с собой, но воспоминания о нем все время всплывают в сознании Лианны. Ее мать — Нина Бартос, преподаватель истории искусства, тяжело больна (позже она умирает), возлюбленный Нины — Мартин вообще человек с темным прошлым, про которого никто ничего не знает. Даже Джастин, десятилетний сын Кейта и Лианны, Джастин внушает мало оптимизма: он играет с друзьями в охотников за террористами: дети занимаются тем, что с двадцать седьмого этажа выслеживают потенциальных бандитов, которые вот-вот должны взорвать город. Дети живут в ожидании несчастья.

Через весь текст проходит тема Бога — поисков смысла того, что произошло, тема Божественного Провидения (или кары?). Как всегда у Делилло, это звучит в форме вопроса и даже навязчивой идеи, на которые нет окончательного и однозначного ответа. «Почему погибли именно эти люди? — Ну, а люди, которых Бог спас? Они, что, праведнее погибших? — Не наше дело спрашивать. Мы не спрашиваем. — В Африке младенцы мрут миллионами, а мы и не спроси». «С понятием “Бог” у Лианны были сложности. Ей привили убеждение, что религия делает людей податливыми. Такова задача религии — возвращать психику в ребяческое состояние. Благоговение и покорность…».

В романе даны разные представления о функции религии: «Нам хочется воспарить над реальностью, выйти за пределы надежного знания, а самый лучший способ это сделать — тешить себя иллюзией». В этом высказывании религий названа одной из разновидностью иллюзий (в духе З. Фрейда).

«— Это Бог сделал? Или не Он?..

— Бог занят своими большими делами. Большие дела — это по Его части. Он сотрясает мир» (там же). Таким образом, вопрос об участии высших сил в произошедшем не перестает тревожить героев романа.

«Лианне хотелось быть неверующей. Неверие — путь к ясности мышления и целей. Или неверие — тоже суеверие, только другого рода? Лианне хотелось доверять силам и процессам природного мира: она знала Бог и наука несовместимы». Кажется,

здесь собраны самые распространенные суждения обывателей о Боге и вере. Из всех героев одна только Флоренс уверенно говорит о Боге: «Я всегда ощущала присутствие Бога. Иногда я с Богом разговариваю».

Но есть еще и религиозный фанатизм, представленный молодым мусульманином Хаммадом, который является членом террористической организации «дар аль-ансар» и который готов взорвать себя и других «во имя Аллаха».

Все эти высказывания и сюжетные линии переплетены в духе коллажа: перед нами выхваченные из потока бытия отрывочные зарисовки, напоминающие мозаику. Однако есть еще один персонаж, который не связан непосредственно с героями повествования, но он проходит через весь текст как параллельный мотив, как дополняющая комментирующая история. Это — тридцатидевятилетний художник-перформансист (кстати, одно время изучавший систему Станиславского в Москве), прозванный Падающим (отсюда и название романа) (его настоящее имя — Джэниек), он устраивает уличные представления: забирается на небоскребы и с риском для жизни (правда, у него есть страховочный пояс), зависает над улицами или поездами и т. д. Это выглядит как напоминание (или как пародия?) о реальном падении несчастных из башен (многие бросались от безвыходности). Падающий стал как бы частью пейзажа: его время от времени видят в небе в состоянии падения то один, то другой из действующих лиц.

«Об этом человеке она уже слышала: художник-перформансист, прозванный Падающим. За минувшую неделю он несколько раз объявлялся в разных районах города — болтался в воздухе под каким-нибудь сооружением, неизменно вверх тормашками, одетый в костюм, при галстуке, в начищенных ботинках. Разумеется, он воскрешал воспоминания — те минуты отчаяния в пылающих башнях, когда люди вываливались или поневоле выбрасывались из окон…

Машины притормаживали. Люди, запрокинув лица, осыпали Падающего бранью: их возмущало зрелище, кукольный спектакль о людском отчаянии, о последнем невесомом вздохе тела и о том, что отлетает с этим вздохом. Последний вздох на глазах у всего мира, подумала она. Какая в этом ужасная публичность, такого мы еще не видели: одинокая, падающая фигура, тело, которое окажется среди нас, и все будет кончено. А тут, подумала она, все превратили в балаган». Падающий действительно скоро умрет, но не от падения, а от элементарной гипертонии.

Этот перформанс явно напоминает постмодернистскую иронию, при помощи которой трагическое можно превратить в

фарс. Мэр города называет Падающего Идиотом (может быть, аллюзия на Достоевского?). В романе Делилло это далеко не единственная цитата. В самом начале, когда Кейт, только что чудом уцелевший, заходит в спальню жены, он видит на ее столе открытку (ее прислала подруга Лианны из Италии, из музея английского романтика Шелли) с изображением обложки книги Шелли «Восстание Ислама». Эта открытка приходит в тот самый день, когда исламистами были взорваны башни — простое совпадение? Конечно же, нет, а упомянутое по воле автора, использующего технику постмодернистского цитирования. Как и во многих других постмодернистских произведениях, повествование лишено линейного построения: в конце мы опять видим Кейта, выходящего из района бедствия и опять видим в небе Падающего, хотя знаем, что он уже умер: «Господи, Боже мой! Это же падающий ангел. Его красота ужасает», — говорит один из очевидцев».

Знаменательные слова! Образ Падающего перерастает в метафору падения и получает расширительный смысл — это мысль о Грехопадении, может быть, здесь и ответ на вопрос «Почему это случилось?» (Виноват не Бог, а сами люди). Однако со стопроцентной уверенностью сказать, что Делилло имеет в виду именно это, нельзя: ведь зрелище падающего ангела у него выглядит прекрасным (!). Так же, как прекрасен был упавший альбатрос в одноименном стихотворении Шарля Бодлера. Да, здесь мы замечаем явные черты декаданса, до сих пор весьма часто находимые во многих современных текстах. Элемент любования страшным не чужд литературе и в XXI в.

Последние слова романа звучат так: «А потом он увидел, как с неба спускается рубашка. Шел и видел, как она упала, всплеснув руками, и не было на свете ничего сравнимого с этим». Что это? Опять воспоминания? Причем с элементом восхищения?

Проанализировав роман Делилло, мы можем отметить некоторые общие моменты, характерные для современного американского романа: писатели США XXI в. выбирают катастрофические или апокалипсические сюжеты — похоже, их не очень интересует изображение повседневной жизни американцев, как это было в романах Драйзера, или рассказах Чивера, или повестях Стейнбека или Колдуэлла; нагнетается атмосфера страха, тревоги, иногда ничем не мотивируемых; при этом намечается явное внимание к теме богоискательства, однако очень робкого и, скорее, бессознательного, тоски по смыслу — авторская позиция чаще всего неопределенная; прочно вошла в литературу постмодернистская техника сложного цитирования; для композиции произведений характерны кинематографические

эффекты, калейдоскопичность, мозаичность, отсутствие линейного времени. В произведениях сочетаются документ, исторический факт, фантастика, литературные аллюзии, философские размышления, зарисовки современного американского города, психологический образ сегодняшних американцев, проблемы семьи и мотив одиночества. Можно наблюдать такое явление современной литературы как сближение массовой культуры и постмодерна.

Литература

1. Дон Делилло. Падающий / пер. с англ. С. Силаковой // Иностранная литература. 2010. № 4.

2. Дон Делилло. Падающий [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Книгосайт. URL: http://knigosite.org/ library/ read/86114

3. Дон Делилло. Падающий [Электронный ресурс] // Электронная библиотека LikeBook. URL: http://www.likebook.ru/ books/ view/147850/

4. Дон Делилло [Электронный ресурс] // Электронная библиотека ЛитМир. URL: http://www.litmir.net/a/?id=39611

Пол Бенджамин Остер
Г. А. Ветошкина

«Один из самых великих писателей Америки» (The Observer, London). «Современное американское литературное искусство в лучшем его проявлении… Присутствует иллюзия легкости написания». (The New York Times Book Review). «Пол Остер — настоящий гений» (Харуки Мураками). «Набоков когда-то сказал, что он бы разделил литературу на две категории — книги, которые он хотел бы написать, и книги, которые он написал. Сюда бы я включил книги Курта Воннегута, Дона ДеЛилло, Филиппа Рота и Пола Остера» (Умберто Эко).

Пол Остер — американский романист, поэт, эссеист и переводчик. Родился 3 февраля 1947 г. в Ньюарке, штат Нью-Джерси. Отец — Сэмуэл Остер (Samuel Auster). Мать — Куини Остер (Queenie Auster). Их семья относилась к среднему классу и жила не очень-то счастливо. Детство Пола прошло в пригородах Ньюарка — South Orange и Maplewood.

Интерес к литературе проявился у писателя еще в юном возрасте. Дядя Пола, переводчик Аллен Мандельбаум (Allen Mandelbaum), на время своей поездки по Европе оставил в их доме несколько ящиков книг и он с энтузиазмом принялся за их изучение. Позднее, когда Пол начал сочинять стихи, дядя стал его первым учителем и критиком. В год, когда Пол должен был завершить учебу в школе, его родители развелись. По окончании школы Остер отправился в поездку по Европе, посетил Италию, Испанию, Париж и Дублин (в знак уважения к Джеймсу Джойсу). Во время путешествия Пол пробовал писать роман. Вернувшись в Штаты, он поступил в Колумбийский университет. Там он изучал английскую литературу и занимался сравнительным литературоведением. Во время учебы в университете открыл для себя французскую поэзию. В 1970 г. Пол Остер закончил Колумбийский университет, получив степень магистра искусств. Год проработал моряком на нефтяном танкере. С 1971 по 1974 г. жил во Франции. Занимался переводами французских авторов на английский язык, его стихи печатались в американских журналах. В 1974 г. вернулся в Нью-Йорк.

В 1970-е годы Остер главным образом сочинял стихи и эссе, публиковавшиеся в различных американских литературных журналах, и был практически неизвестен читателям. С 1980-х годов Пол Остер пишет в основном прозу. Его дебютный роман, детектив «Squeeze Play», был издан под псевдонимом Пол

Бенджамин (Paul Benjamin). В середине 1980-х годов Остер обратил на себя внимание критиков «Нью-йоркской трилогией» («New York Trilogy»), тремя постмодернистскими и экспериментальными детективными романами: «Стеклянный город» («City of Glass», 1985), «Призраки» («Ghosts», 1986) и «Запертая комната» («The Locked Room») (1986). В 1987 г. у Остера вышла книга «В стране уходящей натуры» («In The Country of Last Things»). Следом появились романы «Храм Луны» («Moon Palace», 1989), «Музыка случая» («The Music of Chance», 1990; экранизирован), «Левиафан» («Leviathan», 1992), «Auggie Wren's Christmas Story» (1992), «Мистер Вертиго» («Mr. Vertigo», 1994), «Тимбукту» («Timbuktu», 1999), «Книга иллюзий» («The Book of Illusions», 2002), «Ночь оракула» («Oracle Night», 2003), «Бруклинские чудачества» («The Brooklyn Follies», 2005), «Путешествия в Скрипториум» («Travels in the Scriptorium», 2007), «Человек в Темноте» («Man in the Dark», 2008), «Невидимый» («Invisible», 2009), «Сансет Парк» («Sunset Park», 2010).

Пол Остер — автор многих автобиографических книг. Так, книга «Изобретение одиночества» («The Invention of Solitude», 1982) посвящена воспоминаниям Остера о смерти отца и размышлениям о писательском творчестве. У него выходили и другие автобиографические книги: «Красная тетрадь» («The Red Notebook») и «Hand To Mouth» (в качестве приложения в нее включен роман «Squeeze Play»). Также у Остера были изданы книги стихов «Unearth» (1974) и «Настенные письмена» («Wall Writing», 1976), «Пустоты» («White Spaces», 1980), «Расплата» («Facing the music», 1980), «Исчезновения» («Disappearances», 1988), сборники эссе — «The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews» (1982). Он также является составителем антологий «True Tales of American Life» (2001) и «Book of Twentieth-Century French Poets» (переводил на английский язык произведения таких авторов как Жоан Миро, Жак Дюпен, Жан-Поль Сартр, Стефан Малларме, Жозеф Жубер и Жан Шесно) и автором ряда одноактных пьес.

Кроме того, Пол Остер — автор сценариев к двум фильмам Уэйна Вонга — «Дым» («Smoke», 1995) и «С унынием на лице» («Blue in the Face», 1995), а также сценарист и режиссер фильмов «Где ты, Лулу?» (или «Лулу на мосту») («Lulu on the Bridge», 1998) и «Внутренняя жизнь Мартина Фроста» («The Inner Life of Martin Frost», 2007).

После блистательного дебюта, «Нью-Йоркской трилогии», восторженно принятого литературной публикой, признание критиков сопровождает книги Пола Остера. В 2002 г. его роман «Книга иллюзий» («The Book of Illusions») назван обозревателями

«Лос-Анджелес Таймс» лучшей книгой года. По мнению ряда американских литературных критиков, Пол Остер входит в четверку «самых интеллектуальных современных писателей». Среди наград Остера — награда Американской Академии и Института Искусств и Литературы (1990), «Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres» (1993), французская премия «PriX Medicis» (1993; в категории «зарубежная литература») за роман «Левиафан». В 2006 г. он получил Литературную премию принца Астурийского как «один из ведущих американских писателей, создавших собственную литературную вселенную». В том же году был избран в Американскую Академию Искусства и Литературы. Среди прочих наград — награды за сценарий к фильму «Дым».

С 1986 по 1990 г. Пол Остер преподавал писательское искусство в Принстонском университете. Женат на писательнице Сири Хустедт (Siri Hustvedt). Живет в Бруклине (Нью-Йорк). Его работы переведены на тридцать пять языков.

П. Остер позиционирует себя как человек, противопоставляющий себя современной технической цивилизации. Он сознательно уходит от ее достижений, предпочитая мир механический, а не электронный, гиперинформативный. По его собственному признанию, свои романы он до сих пор пишет в блокноте, а в конце дня перепечатывает фрагменты на механической пишущей машинке. Остер с гордостью заявляет, что в его арсенале технических средств до сих пор нет компьютера. Свои романы он сравнивает со сказками, утверждая: «Мои книги как сказки — чистый нарратив» [6].

Со времен выхода «Нью-Йоркской трилогии» за П. Остером стойко закрепилась слава интеллектуального писателя, вписавшего себя в контекст мировой литературы. Критики отмечают, что в его прозе явно ощущается влияние По, Готорна, Мелвилла, а также многих других — «от Монтеня и Паскаля до Витгенштейна, Мерло-Понти и Бекетта». Стиль Остера часто характеризуют как синтез «интеллектуального мейнстрима, детектива и магического реализма». Как отмечает английский исследователь М. Брэдбери (Malcolm Bradbury) в своей монографии «Современный американский роман», «книги Остера, написанные в стиле массовой литературы, демонстрируют многосторонность, приводящую в замешательство» [23].

В современном западном литературоведении Пол Остер достаточно часто становится объектом литературоведческих изысканий. Так, например, опубликованы работы общего характера, дающие оценку творчества Остера в целом и в контексте американской литературы XX в. (Р. Руланд,

М. Брэдбери). Много работ, исследующих частные вопросы поэтики П. Остера (см. работы А. Холзапфела [25], Х. Нистрома (1999) [26], И. Шилон (2000) [28], Г. Ои-Минг [27], Р. Дахла (2003) [24] и др.) В отечественном литературоведении практически нет специальных исследований художественного пространства романов П. Остера, его имя порой упоминается в ряду современных американских писателей в обзорных статьях специалистов по современной зарубежной прозе (см. работы Н. Б. Маньковской, М. В. Толстановой, А. М. Зверева). Исключение составляет диссертационное исследование Д. К. Карслиевой «Синтез повествовательных форм в “Нью-Йоркской трилогии” П. Остера» [14], ее статьи [11, 12, 13], а также работы В. А. Пестерева о романе «Храм Луны» [17, 18, 19].

Комментируя свои писательские пристрастия в интервью газете «Известия» Пол Остер отметил, что в процессе работы над текстом его больше интересует внутренний мир персонажей, чем социология. Писатель не отрицает, что люди живут в обществе и принимает тот факт, что нельзя писать книги, не обращаясь к истории и культуре того времени, когда происходят события. Однако не устает утверждать, что основные события его книг происходят больше не во внешнем мире, а внутри персонажей. Его изобразительный ракурс: «мир в моей голове» и «мое тело в мире». Писатель уверен, что «внутреннее и внешнее переходят друг в друга и все взаимосвязано» [6]. П. Остер считает, что стиль с годами приходит, а вот содержание важно не упустить. «Единственное что важно, — отмечает он в своем интервью, — это правильно рассказать историю» [6].

Несмотря на то что большинство критиков, исследующих его тексты называют его постмодернистом, сам он упорно называет себя реалистом («В самом строгом смысле слова я полагаю, что я реалист» [21, 3]), понимая под реализмом причудливую реальность нашего сознания, включающую тайны, мистификации, случайные совпадения, удвоение пространства, героев и т. п. Остер считает, что современный писатель «должен быть открытым для подобных коллизий, оглядываться в поисках подобных мистических событий в мире» [21, 4]. Свою задачу писатель формулирует так: создание «произведений столь же странных, как и реальность, в гуще которой я живу» [21, 3]. По замечанию А. Зверева, творчество Остера — «это попытка приблизиться к реализму, но только не стараясь непременно отыскать логику и причинные связи в сегодняшнем аморфном мире» [9, 131].

Многие его тексты («Нью-Йоркская трилогия», «Ночь оракула» и др.) построены с учетом принципа фрагментарности и

дискретности современной реальности. Остер создает множество различных виртуальных пространств, которые, будучи изначально разрозненными, уже на стадии их созидания начинают взаимодействовать друг с другом и создают гипервиртуальное пространство, в котором сосуществуют множество повествовательных миров. Связанные по принципу ассоциативных связей эти миры образуют общую мозаику текста, связанную воедино только личностью автора и читателя, который в полном соответствии с постмодернистскими установками становится сотворцом столь причудливого мира.

Фирменный стиль Остера — игра с разными художественными мирами и параллельными ситуациями. Игра со смыслами и именами собственными. Практически во всех текстах, начиная с уже упомянутой знаменитой трилогии, имена героев становятся значимыми. Так, например, игра с «цветными» именами во второй части трилогии (см. статью Д. К. Карслиевой «Семантика имени собственного в художественном контексте романа П. Остера «Призраки»» [12]); имя героя третей части трилогии — Феншо — созвучно китайскому «фен-шуй» (дословно «ветер» и «вода») — названию даосской практики символического освоения (организации) пространства. С одной стороны, герой оправдывает свое имя, он действительно, как ветер или вода, не помещается ни в какие рамки современного мира. Однако, с другой, и в этом, конечно же, проявляется авторская ирония и игра, символически осваивая, организуя свое пространство, Феншо сокращает его до размеров запертой комнаты.

И такие примеры можно встретить практически во всех романах П. Остера. Однако герои появляются в повествовании не только чтобы реализовать потенциал своего имени. Они вызывают к жизни других персонажей, материализуют их. Материализация художественной реальности, создание виртуального пространства — задача героев-писателей. Именно им отдает Остер бразды правления виртуальными мирами практически во всех романах.

По мнению многих исследователей, «Нью-Йоркская трилогия» по праву является высшим достижением творческого наследия писателя. Этот текст и в зарубежном, и в отечественном литературоведении достаточно часто становится объектом изучения. Предметом изучения во многих статьях становится его жанровая природа или проблема самоидентификации личности в контексте современного общества (см. кандидатскую диссертацию Д. К. Карслиевой, а также зарубежные исследования, указанные в списке литературы). Еще одна часто возникающая в связи с трилогией тема исследования — особенности

преломления постмодернистской эстетики в этом причудливом тексте. Поскольку степень изученности данного текста достаточно высока, мы не будем затрагивать уже изученных проблем. Остановимся лишь на вопросе национальной идентичности, на особенностях преломления национальной американской мифологии в данной трилогии. Хочется отметить, что этой трилогией Пол Остер начинает череду романов о жизни Америки, той Америки, которую он любит и за которую болеет душой.

В своем интервью Владимиру Иткину в августе 2004 г. Пол Остер отметил, что его очень беспокоит судьба Америки, проблема национальной мифологии, соотношение национальных идеалов и их воплощения: «Да, меня очень занимает эта проблема. Дело в том, что Америка — единственное государство в мире, полностью выдуманное. Выдуманное людьми, которые сюда приехали. Все остальные страны гораздо старше, их эволюция протекала гораздо медленнее. Америка — больше идея, нежели место. И меня занимает эта идея, которая воплотила Америку в жизнь. Многие мои книги посвящены исследованию этой проблемы.

— Америка как большой роман?

— Да, ведь так оно и есть. Америка — это вымышленное место» [10].

Ту же боль за судьбу Америки встречаем в другом интервью — Сергею Таску осенью того же года (напечатано в журнале «Иностранная литература»). На просьбу пояснить свою мысль, о том, что Америка — единственная в мире вымышленная страна, Пол Остер отмечает: «Америка возникла как идея. Наше правительство есть продукт эпохи Просвещения, страна зиждется на определенных представлениях, и в этом смысле она является некой абстракцией. В то время как другие страны сильны своими корнями, своими предками, своим прошлым, Америка связана с будущим, с тем, как жизнь людей могла бы сложиться. Идеалы этой страны по-прежнему чрезвычайно актуальны, они оказали существенное влияние на весь мир, но ирония заключается в том, что мы как нация никогда этим идеалам не соответствовали. <… > Америка всегда была страной кровавой и лицемерной, оставаясь при этом необыкновенно идеалистичной. Вот почему так трудно быть американцем» [7, 285–286].

Оба эти интервью датированы 2004 г. Однако проблема Америки как виртуального пространства, рожденного Мечтой человечества о Счастье, поднимается уже в трилогии, опубликованной в 1985–1986 гг.

В данном тексте, используя довольно сложный способ

изложения материала, П. Остер ставит вопрос о судьбе американской мечты. В первой части трилогии, романе «Стеклянный город» Остер пытается воскресить американскую историю посредством героя-медиума профессора Стилмена. Именно через этого странного, на первый взгляд сумасшедшего старика и реализуется «американская» тема в тексте. Именно он является автором книги о Шервуде Блэке — литературной мистификации, в которой он высказывает идею о миссионерском предназначении Америки. Чтобы растолковать читателю путь американской цивилизации Шервуд Блэк (профессор Стилмен) использует образ Рая (Эдема) и образ Вавилонской Башни. В своей книге «Сад и башня. Первые представления о Нью-Йорке», которая состояла из двух частей — «Миф о рае» и «Миф о Вавилоне» — Шервуд Блэк воссоздает историю Америки. Он начинает с первооткрывателей «от Колумба до Рэли» [1, 27]. Остер пишет, что «по мнению Стилмена, путешественники, высадившиеся в Америке, полагали, что они попали в рай, в Эдем. <…> С самого начала, как полагал Стилмен, открытие Нового Света способствовало развитию утопической мысли, явилось той искрой, что давала надежду на совершенствование человека — от книги Томаса Мора 1516 г. до пророчества Херонимо де Мендиета, который спустя несколько лет писал, что Америка станет идеальным теократическим государством, истинным Градом Божьим» [1, 27].

Вторая книга Шервуда Блэка начиналась с исследования грехопадения, причем одним из следствий грехопадения Блэк считал «трагедию языка», суть которой сводилась к тому, что «одной из задач Адама в раю было придумать язык, дать имя всему живому и неживому. Существо совершенно невинное, он всякий раз доходил до сути вещей, проникал в их исконный смысл; называя предметы, он в буквальном смысле слова оживлял их. Вещь и ее наименование были равнозначны. После же грехопадения все изменилось. Названия больше не имели с предметами ничего общего; слова выродились в сочетание условных обозначений; язык теперь стоял от Бога особняком. Таким образом, история Райского сада — свидетельство не только падения человека, но и падения языка» [1, 28]. Следующая ступень «языковой трагедии» — строительство Вавилонской башни, которое явилось, по мнению Блэка (Стилмена), вторым после грехопадения преступлением перед Богом и за которое человечество также настигло справедливое возмездие. Блэк пишет, что Господь покарал людей за то, что «строительство Башни стало навязчивой, доминирующей страстью человека, более важной, чем сама жизнь» [1, 29].

В опусе профессора Стилмена также говорилось, что Шервуд Блэк являлся автором еще одной книги — «Новый Вавилон». Пол Остер отмечает, что «в «Новом Вавилоне», написанном суровой мильтоновской прозой, говорится о создании рая в Америке. В отличие от других авторов, писавших на эту тему, Блэк не считает, что рай — это такое место на глобусе, которое можно открыть. Не существует карт, пишет он, с помощью которых человек мог бы туда добраться; нет навигационных приборов, которые могли бы указать путь к его берегам. Если рай существует, то существует он внутри нас как некая имманентная идея, которую человек в один прекрасный день сможет воплотить в жизнь «здесь и сейчас» [1, 31]. И далее по тексту Шервуд Блэк предлагает путь «спасения языка», пострадавшего после грехопадения. Он рассуждает, что если падение языка было вызвано падением человека, то можно предположить, что «можно остановить падение человека, обратить этот процесс и его последствия вспять, воспрепятствовав падению языка, попытавшись воссоздать тот язык, на котором говорили в Райском саду? Если бы человек научился говорить на исконном своем языке, языке невинности, то не следует ли из этого, что он и сам смог бы стать невинным, очиститься от первородного греха?» [1, 31].

Шервуд Блэк убежден, что последствия грехопадения были сняты жертвой Христа, последствия же строительства и разрушения первой Вавилонской башни могут быть сняты только строительством башни второй, которую, по его убеждению, суждено построить именно американцам. Автор пишет что, «обращаясь к библейской истории о башне Вавилонской, Блэк делится с читателем своим планом и пророчествует о том, как, по его мнению, будут развиваться события. Процитировав второй стих одиннадцатой главы Бытия (“Двинувшись с востока, они нашли в земле Сеннаар равнину и поселились там”), Блэк делает вывод, что в соответствии с этим стихом человечеству предстоит путь на запад. Ведь башня Вавилонская — или Вавилон — находилась в Месопотамии, далеко на восток от земли иудеев. Если башня Вавилонская находилась на западе, то это и был Эдем, исконное место человеческого проживания. Долг человека, согласно требованию Бога (“Плодитесь и размножайтесь и наполняйте землю”) рассеяться по всей земле, неизбежно предполагал движение в западном направлении. А какая страна во всем христианском мире, задавался вопросом Блэк, находится западнее всех? Америка, разумеется. Решимость английских переселенцев направиться в Америку можно истолковать, следовательно, как исполнение древней заповеди. Америка была

последней ступенью на этом пути. Заселение американского материка явилось судьбоносным шагом в истории цивилизации. С этого момента все помехи для возведения башни Вавилонской (“наполняйте землю”) были устранены. С этого момента вся земля опять становилась “один язык и одно наречие”. А раз так, значит, и рай не за горами.

Подобно тому как башня Вавилонская начала строиться через 340 лет после Потопа, должно пройти, предсказывал Блэк, ровно 340 лет после прибытия в Плимут «Майского цветка», прежде чем сбудется эта заповедь. Ибо судьба человечества была теперь в руках пуритан, нового Божьего народа-избранника. В отличие от иудеев, которые не угодили Господу Богу, отказавшись признать Его Сына, англичане-переселенцы напишут заключительную главу в истории, прежде чем небо и земля, наконец, соединятся. Подобно Ною, спасавшемуся от вод в своем ковчеге, они пересекли безбрежные воды, дабы выполнить свою священную миссию» [1, 32].

Такова, по мнению Шервуда Блэка мистическая история Америки и ее историческое предназначение. Через этот образ Пол Остер дает свою оценку прошлому, настоящему и будущему Америки. Америка предстает в его рассказе в образе Нового Вавилона, который в устах Стилмена становится синонимом Рая. В Библии же образ Вавилона чаще всего соотносится с понятиями грехов и губительных страстей. Таким образом, Остер показывает, что происходит подмена ценностей и понятий: на место Града на Холме, Нового Иерусалима приходит в американской мифологии образ Вавилона — столицы земного прагматичного мира. В данном случае имеет огромное значение способ «рассказывания истории». Читатель узнает ее из третьих (или даже пятых) рук: повествователем является писатель Куин, издающий детективные романы под псевдонимом Уильям Уилсон, и ныне выступающий в роли детектива Пола Остера; идеи же Шервуда Блэка (являющегося, в свою очередь, выдумкой профессора Стилмена), излагаются по книге Стилмена-старшего.

Таким образом, идею о миссионерском пути Америки, о спасении языка и цивилизации автор доверяет человеку, который официально был признан сумасшедшим за то, что проводил над своим сыном чудовищные эксперименты, продержав его в полном одиночестве в заколоченной комнате девять лет. Идея Америки — Града на холме — благородная идея, но, по мнению писателя, как многим благородным устремления человечества (примером могут служить многочисленные революции) ей свойственно иметь свою оборотную сторону, поскольку человеческая природа не идеальна и человеческие грехи и заблуждения корректируют любую

благородную идею, как бы совершенна она не казалась в начале пути. Подобную корректировку проходит и «американская идея», «американская мечта», постепенно превращаясь в «американскую трагедию».

Противоречивость идеи заложена не только в особенностях личности ее истинного транслятора, но и в имени ее вымышленного автора: Шервуд Блэк — единство и борьба противоположностей, света и тени (имя «Sherwood» означает «светлый лес», а фамилия «Black» — черный). Кроме того, профессор Стилмен объясняя имя своего вымышленного персонажа, называет его Ш. Б. — Шалтай Болтай, так объясняя свой выбор:

«Шалтай-Болтай как нельзя лучше символизирует собой человеческую природу. Слушайте внимательно, сэр. Что такое яйцо? Это то, что еще не родилось. Парадокс, не правда ли? В самом деле, каким образом Шалтай-Болтай может быть живым, если он еще не родился? А ведь он жив — в этом сомневаться не приходится. Мы знаем это, потому что он умеет говорить. Больше того, он философ языка:

«— Когда лично я употребляю слово, — все так же презрительно проговорил Шалтай-Болтай, — оно меня слушается и означает как раз то, что я хочу: ни больше ни меньше.

— Это еще вопрос, — сказала Алиса, — захотят ли слова вас слушаться.

— Это еще вопрос, — сказал Шалтай, — кто здесь хозяин: слова или я» [1, 54].

Профессор Стилмен считает этого героя и этот разговор принципиально важным для своей теории, утверждая, что «в своей короткой речи Шалтай-Болтай рисует будущее человеческих чаяний и указывает, что наше спасение в том, чтобы стать хозяевами слов, которые мы употребляем, чтобы подчинить язык нашим с вами нуждам». По его мнению, «Шалтай-Болтай был пророком, человеком, изрекавшим истины, к которым мир был еще не готов». Когда Куин с иронией переспрашивает его: «Человеком?», Стилмен поправляется: «Простите, оговорился. Хотел сказать — яйцом. Впрочем, оговорка моя не случайна и весьма симптоматична, ведь все люди в каком-то смысле яйца. Мы существуем — но мы еще не достигли того состояния, которое предначертано нам судьбой. Мы ведь существуем лишь потенциально, являясь примером «еще не состоявшегося». Ведь человек — существо падшее, мы знаем это из Бытия. Шалтай-Болтай тоже падшее существо. Он падает со стены, и никто, ни королевская конница, ни королевская рать, не могут его «собрать». Вот к этому-то мы все и должны стремиться. В этом

наш человеческий долг — подобрать упавшее яйцо. Ибо каждый из нас, сэр, — это Шалтай-Болтай. Помочь ему означает помочь нам самим» [1, 54–55].

Таким образом, американскую национальную идею излагает читателю Шалтай-Болтай, «падшее существо», тот, кто еще по-настоящему не родился, тот, кто думает, что повелевает словами, однако являются ли высказанные им слова Истиной? Действительно ли Америка может стать той самой Землей Обетованной, о которой мечтало человечество на протяжении нескольких тысяч лет?

Проблема национальной идентичности с особой остротой ставится П. Остером и в романе «Левиафан». Главная тема романа — судьба национальных американских идеалов в XX в., судьба государства, явившегося плодом эпохи Просвещения. Проблема заявлена уже в названии и эпиграфе. Название романа прямо отсылает читателя к легендарному библейскому чудовищу, которое в мировой культуре чаще всего обозначает «враждебного Богу могущественного существа, над которым Он одерживает победу в начале времен (Пс. 74/74, 14; Ис. 27, 1)» [16, 43]. Вот как описан Левиафан в Книге Иова: «Нет столь отважного, который осмелился бы потревожить его… круг зубов его — ужас..; <…> дыхание его раскаляет угли, из пасти его выходит пламя; …он царь над всеми сынами гордости» (41, 2–26) [Там же]. Примерно с XII века «вход в Ад изображался в виде разверзшийся челюстей монстра Левиафана (Иов, 41), внутри которого иногда стоял котел» [20, 51–52].

Еще одна аллюзия, возникающая в связи с заглавием — философский труд Томаса Гоббса «Левиафан», раскрывающий суть «общественного договора» и явно указывающий на параллель «государство Америка — Левиафан». Данное значение актуализирует и эпиграф из Р. Эмерсона: «Всякое государство продажно».

Таким образом, в романе выстраивается четкая оппозиция: продажное бездушное государство и противостоящий ему герой — писатель-террорист-идеалист. Его роль в романе обозначена уже в символике его имени — Бенджамин Сакс (Бенджамин от библ. Вениамин, в пер. с евр. «сын правой стороны», т. е. «счастливый, удачливый» [15, 232]; Сакс — слово, которое, по одной из версий, античные авторы произвели от названия боевого оружия племени (Сакс — «боевой нож»). Как видим, в имени героя заключена целая история: талантливый писатель, ставший впоследствии «Призраком Свободы», террористом-философом, идеологом взрывающим миниатюрные копии Статуи Свободы в американской провинции, дабы вразумить сограждан, показать

им насколько низко они пали, по сравнению с теми идеалами, которые декларированы национальной американской мифологией. По мнению автора, правда на его стороне (ведь он «сын правой стороны», Вениамин). Он действительно счастливчик, чрезвычайно одаренный от природы писатель, острый ум и художественный талант которого позволяют ему уже после опубликования первого романа, написанного в довольно молодом возрасте, стать известным литератором. Его удачливость долгое время позволяла ему не допускать человеческих жертв во время взрывов и безнаказанным уходить с места преступления, не оставляя следов. Однако, как отмечает автор, современный мир далек от идеала и его удача вскоре изменила ему — он погибает совершенно нелепой смертью от мины собственного изготовления.

В образе главного героя активно актуализируется архетип Дон Кихота — любимого героя Остера (см. рассуждения о нем в романе «Стеклянный город» из «Нью-Йоркской трилогии» [1, 65–68]). Автор подчеркивает это на первых страницах романа, представляя портрет Бенджамина Сакса: «Высокий, чрезвычайно худой молодой человек с узким лицом и каштановой бородкой. <…> Он сразу обращал на себя внимание: этакая каланча, в побитом молью пальто и бейсбольной кепке «Нью-Йорк Никс», поверх которой намотан голубой шарф, закрывавший уши. Он был похож на человека, страдающего от зубной боли, или, скорее, на русского солдата в зимнем Сталинграде. <…> Столь чудаковатый вид должен был порождать у всех насмешливые улыбки, но его пронзительные глаза сразу отбивали всякую охоту смеяться. За обманчивым первым впечатлением — долговязый баскетболист в странном прикиде — вас ждало открытие: от взгляда этого человека ничто не ускользало, а в его голове крутились тысячи шестеренок» [2, 9]. Повествователь также отмечает, что «он часто производил впечатление этакой нелепой каланчи с головой в облаках, чудака, погруженного Бог знает в какие мысли и занятия» [2, 13].

Однако портретным сходством своего героя и хитроумного идальго из романа Сервантеса Остер не ограничивается. Судьба Сакса схожа с судьбой Дон Кихота тем, что и тот и другой заимствуют ее в текстах. Дон Кихот — в рыцарских романах, Сакс — в научной работе о терроризме и анархизме. Однако Бенджамин Сакс не просто попадает в плен к тексту прочитанной им диссертации, он сам выбирает свой путь, корректируя собственное поведение при помощи приемов и способов, подсказанных работой и демонстрируя во всех ситуациях редкостный ум, интуицию и умение тонко чувствовать людей,

видеть их хорошие стороны, вдохновлять. Повествователь отмечает, что «Сакс изначально предполагал в собеседнике бездну ума, и у того невесть откуда появлялось человеческое достоинство и ощущение собственной значимости» [2, 13].

Таким образом, Бенджамин Сакс становится совестью нации, рыцарем, защищающим призрачный мир мечты в борьбе с жесточайшим прагматизмом и бездуховностью. Повествователь говорит о нем также как о современном Робин Гуде, который посягнул на самое святое, что есть у Америки: на статую Свободы, которая «последние сто лет… возвышается над политическими и идеологическими бурями, стоя незыблемо на пороге страны как олицетворение лучшего, что в нас есть. Она связана не столько с реальностью, сколько с надеждой, не столько с фактами, сколько с верой, и едва ли сыщется человек, готовый осудить то, что она собой отождествляет: демократию, свободу, равенство перед законом. Это лучшее, что Америка предложила миру, и, как бы мы ни сокрушались по поводу ее неспособности соответствовать этим идеалам, сами идеалы хороши. Они согревали сердца миллионов людей. Они подарили всем нам надежду, что когда-нибудь мы будем жить в более достойном мире» [2, 157].

Однако ситуация, по мнению автора, настолько критическая, что он «разрешает» своему герою посягнуть на самое святое, дабы всколыхнуть Америку. После второго взрыва в газете появляется обращение террориста-философа к согражданам:

«Проснись, Америка. Хватит проповедовать одно, а делать другое. Если ты не хочешь, чтобы на воздух взлетали статуи, докажи, что ты порываешь с лицемерием. Сделай для своих граждан что-нибудь получше, чем бомбы. Иначе мои бомбы будут продолжать взрываться». И подпись: «Призрак Свободы» [2, 157].

После каждого взрыва Сакс обращается к американцам с очередным воззванием. Повествователь отмечает, что «всегда краткие, они раз от разу все лучше — точнее, поэтичнее, оригинальнее — выражали его разочарование страной. <…> В отличие от типичных террористов с их громогласной риторикой и воинственными требованиями, Призрак не просил невозможного. Все, чего он хотел, это чтобы Америка заглянула в себя и очистилась. В этом смысле в его призывах слышалось что-то библейское; то был не крик политического активиста, а скорее тихий голос измученного пророка (выделено нами. — *В. Г.*). В сущности, он просто говорил вслух то, о чем про себя думали многие» [2, 158].

Сакс как Дон Кихот бросается навстречу ветряным мельницам этого мира. После долгих лет в душном пространстве он словно глотнул свежего воздуха, вырвался из клетки

прогнившей общественной системы на свободу. В кои-то веки в «анналах американского безумия» (выделено нами. — *В. Г.*) [2, 158] он нашел себе СТОЯЩЕЕ ДЕЛО. В задушевной беседе со своим другом Питером Сакс восклицает: «Не могу тебе передать, как я был счастлив. Я освободился, у меня словно выросли крылья. <…> Я очистился, воспрянул, восстал из пепла. Что-то вроде религиозного перерождения. Как будто я услышал глас Божий. Мои повседневные заботы канули в небытие. Мне предстояло нести миру слово святой истины» [2, 167]. Сакс чувствует себя пророком, даже миссией новой религии — религии Свободы. У него, как у настоящего «учителя» есть даже свой апостол — писатель-повествователь Петр Аарон. Имя данного героя также знаковое (Петр в пер. с арам. «камень» [16, 307], Аарон с евр. «осиянный») [15, 21]. С одной стороны, такое имя отражает благоговейное отношение автора к писательскому труду и осознание того спасительного значения и «апостольской» роли, которую играют деятели культуры вообще и писатели в частности в деле сохранения гармоничного состояния культуры и цивилизации. С другой стороны, поскольку герой не идеален, в имени заключена и ирония: если апостолы таковы, то какова же паства?

В заключение хочется сказать несколько слов о последнем романе П. Остера «Сансет парк», текст которого был опубликован в 2010 г. И здесь Остер остается верен себе: данное романное пространство представляет собой усложненное интертекстуальное повествование с элементами антиутопии, с упоминанием множества книг и культурных реалий Америки. Снова знаковое название. На этот раз (как и в «Нью-Йоркской трилогии») — топоним. Сансет парк (Sunset Park) — реальное место, район Западного Бруклина. В художественном пространстве романа Остера он превращается в парк «заката цивилизации», в место, где ломаются судьбы и умирают надежды. На этот раз романное пространство выстроено как мозаика личностных повествований, которые связаны между собой героем по имени Майлс Хеллер. Майлс не писатель (официально он не пишет книг и не издает их), однако в юности подавал большие надежды и его сочинения вызывали восхищение у искушенного в писательском мастерстве отца-издателя.

Майлс — молодой человек из хорошей семьи (отец — глава преуспевающего книжного издательства, мать — известная актриса, мачеха — профессор-филолог), окончивший престижную школу, подававший большие надежды, но внезапно оставивший колледж. Ему 28 лет, он умен, образован, красив, но давно махнул на себя рукой. Как пишет автор, он «безадресно плыл по

течению в холодном отстранении от мира» [3, 7]. У него никакого представления о собственном будущем. Он работает в бригаде мусорщиков фотографом — фотографирует вещи, которыми в избытке завалены брошенные дома. Майлс понимает, что занимается пустым, никому не нужным делом, однако привязан к этому занятию. Фотографируя вещи, он словно пытается удержать этот рушащийся мир на плаву, продлить его агонию. У него нет никаких амбиций, «он доволен происходящим и никуда не спешит» [3, 3], «у него появилась способность жить настоящим, ограничить себя нахождением здесь и сейчас» [3, 3], «никаких планов на будущее, никаких желаний и надежд, лишь только то, что мир предлагает тебе между одним рассветом и другим — жить, уменьшив свои желания настолько, насколько возможно вообще для человеческого существа» [3, 3]. Он ведет аскетический образ жизни, ограничивая себя во всем: у него нет телевизора, радио и компьютера. Он с удовольствием отказался бы и от автомобиля (променял бы его на велосипед), но он нужен ему для работы. Та же история и с сотовым телефоном. Единственное исключение Майлс делает для цифровой камеры. Именно она помогает ему выживать в этом «королевстве несбывшихся желаний» [3, 2]. За свою работу герой получает сравнительно неплохую зарплату, которой хватает на еду, на то, чтобы оплатить небольшую квартирку в бедном районе и на книги. Покупка книг — это единственная роскошь, которую он оставил для себя из своей прошлой жизни — «книг в бумажных обложках, в основном романов. Американских авторов, британских, переводы с иностранных; в конце концов, книги для него не роскошь, а, скорее, необходимость, и чтение — привычка, от которой он и не хотел бы избавиться» [3, 3].

Майлс — фанат литературы. Девушка Пилар, в которую он фатально влюблен, которую он боготворит, также плод литературной страсти. Примечателен факт их знакомства: они совершенно «случайно» оказались рядом в парке за чтением одной и той же книги — романа Ф. С. Фицджеральда «Великий Гетсби». Пилар — единственное, что держит героя в этом худшем из миров, где даже солнце — враг. Автор отмечает, что Майлсу «кажется, что оно несет людям больше зла, чем добра. Это макиавеллевское солнце, считает он, лицемерное солнце; и свет от него не освещает вещи, а, наоборот, скрывает — ослепляет тебя постоянным сверхъярким сиянием, обрушивает на тебя волны влажного пара и выматывает тебя видениями будто-миражей и колеблющихся изображений пустоты. Все блестит и сверкает, но нет в этом ничего вещественного, ни спокойствия, ни отдыха» [3, 3]. Кстати, у Пилар Санчес имя также знаковое

(Пилар — Pilar — с исп. «колонна», Санчес — Sanchez — с португ. — «святой») — «Святая Колонна». Именно на этой святой колонне и держится хрупкий мир Майлса Хеллера (Майлс — Miles — с лат. «солдат», Хеллер — heller — с нем. «светлый, умный, светловолосый, яркий») — «светлого солдата» жестокого мира Сансет-Парка.

Что же ценно в виртуальном мире «Сансет парка»? Его ценности — книги и знания, добываемые в процессе обучения, образования. Когда Майлс утверждает, что его ничего не привлекает в будущем, это не совсем так. Его мечта — дать образование Пилар, чей пытливый ум жаден до всякого рода информации. Автор пишет: «Он, молодой человек безо всяких амбиций, не окончивший колледж и отвергший прелести жизни для избранных, решил добиться чего-нибудь для нее и протолкнуть ее как можно дальше» [3, 5].

На страницах романа фигурирует множество книг: Беовулф, Данте, книги У. Шекспира, Милтона, Дж. Китса, Г. Ибсена, А. Стриндберга, А. П. Чехова, Т. Уильямса, Ф. С. Фицджеральда, Дж. Джойса, Т. Драйзера, Э. Олби, С. Беккета, Алена Робб-Грийе, Курта Воннегута, Нормана Мэйлера, Харолда Пинтера, Джона Апдайка и многих других авторов.

К текстовому блоку «Майлс Хеллер» примыкает история о его знакомом Бинге Нэйтане и его друзьях, живущих в заброшенном доме напротив кладбища Гринвуд. Бинг (Bing — «звонок») — знакомый Майлса еще со школьных лет. Остер пишет, что «он похож на большого ленивого медведя с коричневого цвета бородой и золотой сережкой в левом ухе — шесть футов ростом и покачивающейся походкой двухсот двадцати фунтов веса. Его обычная одежда состоит из черных провисших джинсов, желтых рабочих ботинок и клетчатой рубахи дровосека. <…> Изо всех занятий в его жизни, самое любимое — играть на ударных инструментах» [3, 33–34]. По авторскому замыслу он один из практиков протеста против цивилизации потребления, ученик Майлса, который научил его «ценностям противостояния, способам, коими возможно было уклониться от бессмысленного общества, втягивающего их в свою игру» [3, 108]. Бинг — «воин презренного племени, чемпион по вызыванию раздражения, добровольный отвергатель современной жизни и мечтатель о новой реальности, созданной на руинах прогнившего мира» [3, 31]. Он живет по своим законам в своем собственном мире и предлагает другим последовать за ним: «День за днем, он борется за возможность следовать главному правилу его ожидания будущего: не принимать обычность происходящего, сопротивляться любым устоявшимся мнениям» [3, 32].

Бинг считает, что со времен вьетнамской войны «идея Америка больше не существует, что страна уже более не может предложить ничего желанного» [3, 32]. Он уверен, что объединяющая современных людей идея прогресса дискредитировала себя, «в обществе потребления, порожденного жадностью, озабоченных одной лишь выгодой корпораций, атмосфера в обществе становится более враждебной, более ненадежной, полной бессмысленного существования и лишенной объединяющих целей» [3, 32]. Автор отмечает, что протест становится целью его жизни, он пишет: «Его протесты смешны, возможно, результаты его раздражающих всех поступков незаметны или ничтожны, но они помогают ему сохранять в себе достоинство человеческого существования, его благородство. Он уверен в том, что у будущего нет будущего, а поскольку важно только настоящее, то пусть это будет настоящее, пропитанное духом прошлого. Вот поэтому у него нет ни мобильного телефона, ни компьютера, ничего созданного цифровой технологией — он не хочет быть обязан ничем современным технологиям. Вот поэтому он проводит свои выходные, играя на ударных инструментах в джазовой группе — джаз мертв и интересен лишь небольшой кучке людей» [3, 32].

Бинг собирает вокруг себя команду единомышленников, которые в этом жестоком мире пытаются реализовать свой творческий потенциал: Алис Бергстром пишет диссертацию о послевоенном американском кино, Эллен Брайс пытается найти себя в живописи, Джек Баум — начинающий писатель. В этот тесный круг вливается и Майлс Хеллер. Несмотря на то что «все ненадежно, да и каждым утром они могут проснуться и быть выселенными прямиком на улицу» [3, 17], община заброшенного дома пытается сохранить человеческие отношения, оказывая друг другу посильную помощь и поддержку. Их внимание «сконцентрировано на местных, особенных, почти невидимых деталях каждодневных событий. Решения, принимаемые ими, всегда невелики, но невеликость не означает неважность…» [3, 32].

Еще один важный акцент в романе — культовый для Америки фильм Уильяма Уайлера «Лучшие годы нашей жизни» (1946). Он вклинивается в жизнь общины, многие герои высказывают о нем свое мнение. И снова, как это часто бывает у П. Остера, фильм становится деталью, подчеркивающей несовершенство американской жизни, глобальное расхождение между глянцевой голливудской пропагандой и реальной жизнью. Однако не все так однозначно. С другой стороны, фильм показывает иную Америку, Америку, в которой люди, их чувства, мысли, эмоции еще

являлись ценностью. Таким образом, знаковый для американцев фильм становится не только образом, скрепляющим фрагментарную ткань романа, но и поводом поразмышлять о судьбе современной Америки.

Финал романа нельзя назвать оптимистичным: брошенный дом опечатан, друзья вновь оказываются кто на улице, кто в больнице, а кто — в бегах от полиции. Надежды вновь не сбылись, мечты разрушены. Оказавшись вновь на пепелище своей жизни, герой, Майлс Хеллер, спрашивает себя «стоит ли надеяться на будущее, если нет никакого будущего» [3, 138] и принимает решение «просто жить, проживать сейчас, этот момент, этот уходящий момент, сейчас, которое здесь и которое не здесь, сейчас, которое ушло навсегда» [3, 138].

В заключение хотелось бы отметить, что, являясь частью постмодернистского художественного пространства, активно используя арсенал постмодернистских приемов и способов выражения, П. Остер остается-таки писателем, отстаивающим традиции лучших представителей Великой Американской Литературы: Н. Готорна, Г. Мелвилла, У. Фолкнера и др. В его текстах, причудливых, фрагментарных, напоминающих мозаичное полотно, продолжает жить ЧЕЛОВЕК. Его герои — американцы, которых интересует не только потребление и прогресс, но жизнь во всех ее проявлениях. Они неидеальны, они падают и поднимаются, плачут и смеются, влюбляются, борются против угнетающего их государства, читают книги, — они ЖИВУТ. Все остальное: виртуальные пространства, двойное-тройное кодирование, интертекстуальность, и пр. о чем пишут критики, анализируя художественное пространство П. Остера, — лишь средства, посредством которых на поверхности текста реализуется ЖИВАЯ человеческая ДУША, живая АМЕРИКА.

Литература

1. Остер П. Нью-Йоркская трилогия/ пер. с англ. А. Ливерганта, С. Таска [Электронный ресурс] // Электронная библиотека. URL: http://www.many-books.org/auth/4996/book/14134/oster_pol/ nyu-yorkskaya_trilogiya/read

2. Остер П. Левиафан / пер. с англ. С. Таска [Электронный ресурс] // Электронная библиотека. URL: http://loveread.ws/read_book.php?id=34152&p=1

3. Остер П. Сансет парк [Электронный ресурс] // Электронная библиотека. URL: http://www.ruslit.net/preview

4. Остер П. Зачем писать // Иностранная литература. 1996.

№ 10.

5. Остер П. Искусство сочинять // Иностранная литература. 2001. № 8.

6. Остер П. У меня до сих пор нет компьютера. Интервью Наталье Кочетковой // Известия. 21 сентября. 2004. URL: http://46info.ru/media/izvestia/?id = 4248

7. Остер П. Искусство жить // Иностранная литература. 2005. № 3.

8. Бекузарова Ю. Ю. Игровая поэтика «постдетектива» в романе П. Остера «Книга иллюзий» // Филологический вестник Ростовского государственного университета. 2006. № 3.

9. Зверев А. М. Существует быть // Иностранная литература. 1997. № 6.

10. Иткин В. Назначение романа — рассказывать истории. Интервью с Полом Остером. URL: http://www.ozon.ru/context/detail/ id/1896644/

11. Карслиева Д. К. Интертекстуальный характер повествовательной формы в романе П. Остера «Стеклянный город» // Многообразие романных форм в прозе Запада второй половины XX столетия: учеб. пособие / под ред. В. А. Пестерева. Волгоград, 2002.

12. Карслиева Д. К. Семантика имени собственного в художественном контексте романа Пола Остера «Призраки» // VIII Региональная конференция молодых исследователей Волгоградской области г. Волгограда, 11–14 ноября 2003 г.: тезисы докл., напр. 13 «Филология». Волгоград: Перемена, 2004.

13. Карслиева Д. К. Художественно-эстетические ориентиры Пола Остера // Вестник Поморского университета. Серия «Гуманитарные и социальные науки». Архангельск, 2006. № 6.

14. Карслиева Д. К. Синтез повествовательных форм в «Нью-Йоркской трилогии» Пола Остера: дис… канд. филол. наук. Волгоград, 2009. 198 с.: ил.

15. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М., 1992. Т. 1.

16. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М., 1992. Т. 2

17. Пестерев В. А. «Храм Луны» Пола Остера как роман-метафора // Классические и неклассические модели мира в отечественной и зарубежной литературах. Волгоград, 2006.

18. Пестерев В. А. «Постмодернистский модернизм» в творчестве Пола Остера: роман «Храм Луны» // Диалектика модернизма: сб. ст. / под ред. А. И. Жеребина. СПб., 2006.

19. Пестерев В. А. «Храм Луны» Пола Остера как роман-метафора // Классические и неклассические модели мира в отечественной и зарубежной литературах. Волгоград, 2006.

20. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.,

1999.

21. An interview with Paul Auster Conducted by L. McCaffery and S. Gregory // Contemporary Literature. Madison 1992. Vol. 33. № 1. P. 3.

22. Barone D. Introduction: Paul Auster and the Postmodern American Novel // Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster / Ed. By D. Barone. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania press, 1995.

23. Bradbury M. The Modern American Novel. Oxford: Oxford UP, 1992.

24. Dahl R. Investigating the Malleability of Identity and Narrative Perspective in Paul Auster's The New York Trilogy. Second Year Bachelor Thesis, 2003.

25. Holzapfel A. M. The New York Trilogy: Whodunit? Tracking the Structure of Paul Auster's Anti-Detective Novels. Frankfurt am Main: Lang, 1996.

26. Nystrom H. Three Sides of a Wall. Obstacles and Border States in Paul Auster's Novels. Thesis, 1999.

27. Oi-ming G. The Quest for Truth — an Examination of Simulacra and Simulations in Paul Auster's The New York Trilogy. Dissertation… degree of Master of Arts in English Studies. The University of Hong Kong, 2001.

28. Shilon I. Paul Auster and Postmodern Quest: on the Road to Nowhere. N.Y.: Lang, 2002.

Майкл Каннингем
Я. С. Жарский

Американский писатель Майкл Каннингем родился 6 ноября 1952 г. в Цинциннати, штат Огайо. В 1975 г. Каннингем получил степень бакалавра по английской литературе в Стэнфордском университете. Через пять лет он закончил магистратуру Университета Айовы. Печататься Каннингем стал в конце 1970-х годов; его рассказы появлялись в литературных журналах (The NewYorker, Atlantic Monthly, ParisReview). В 1989 г. рассказ Каннингема «Белый ангел» попал в ежегодный сборник лучших американских рассказов. Свой первый известный роман, «Дом на краю света» (одной из глав в нем стал «Белый Ангел»), Каннингем опубликовал в 1990 г. В 1993 г. Каннингем получает Гугенхеймовскую стипендию. Второй роман, «Плоть и Кровь», опубликован в 1995 г. В том же году Каннингем получил награду Whiting Writers' Award, которая присуждается ежегодно десяти новым писателям.

В 1998 г. получает стипендию Национального фонда искусств. В том же году выходит роман «Часы», который приносит автору всемирную славу. За это произведение в 1999 г. Каннингем был удостоен сразу трех наград: в первую очередь это Пулитцеровская премия; а также Фолкнеровская награда и награда Gay, Lesbian, Bisexual and Transgendered Book Award, вручаемая за книги на ЛГБТ-тематику.

В 2004 г. Каннингем написал сценарий к экранизации своего романа «Дом на краю света». В 2005 г. опубликован роман «Избранные дни». В 2006 г. выходит сборник стихотворений Уолта Уитмена «Законы творенья», составителем которого является Майкл Каннингем. Также им было написано предисловие к этой книге. В 2007 г. Каннингем пишет сценарий к фильму «Вечер» по роману писательницы Сьюзан Мино. В 2010 г. выходит пятый роман Каннингема «Начинается ночь». Автор посетил Россию в 2011 г., чтобы представить этот роман читателям.

Увидевший свет в 1990 г. роман «Дом на краю света» — единственное произведение Каннингема, где повествование ведется от первого лица. Четыре героя — Бобби, Джонатан, Элис и Клэр, каждый в своей индивидуальной манере, рассказывают историю своей жизни. «Дом на краю света» — роман становящегося будущего, фактически — развернутая ретроспекция, показывающая, каким же образом жизнь героев

сложилась так, как она сложилась.

Первый роман Каннингема — это роман о поиске себя и своего места в этом мире. Бобби и Джонатан находят его в доме на краю света.

Повествование построено так, словно пытается догнать настоящий момент. И в третьей части романа это происходит. Когда речь уже идет о жизни необычной семьи двух молодых мужчин и взрослой женщины в их новом доме, Бобби неожиданно начинает вести рассказ в настоящем времени. До этого процесс рассказывания бежал вперед, к своему будущему. Теперь это будущее наступило и Бобби рассказывает о происходящем сейчас.

В последней сцене романа Джонатан тоже, наконец, понимает, что теперь за будущим не надо гнаться, потому что тогда ты пропустишь настоящее, то, что происходит с тобой прямо сейчас: «До этого дня я жил будущим, постоянным ожиданием чего-то, что только должно наступить, и вдруг <…> это кончилось <…> Я бы не сказал, что я был счастлив <…> Но, может быть, впервые за свою взрослую жизнь я был здесь и сейчас <…> Теперь я не мог бы умереть несостоявшимся, потому что я был здесь, здесь и нигде больше» (Дом на краю света, далее — ДнКС).

Не все надежды, которые были еще у юных героев, оправдываются; но самое главное, что мы видим Бобби и Джонатана счастливыми людьми, ощущающими цельность жизни. В этом романе закладывается важный для Каннингема постулат: самое главное, чтобы его герои обрели счастье, пускай и несколько странное по меркам окружающих.

«Плоть и кровь» является самой большой книгой Каннингема. Это роман-хроника, сага, охватывающая целое столетие. В ней умещаются жизни и судьбы трех поколений одной семьи. Подобно «Войне и миру» Льва Толстого, это роман-эпопея, с той разницей, что здесь речь исключительно о человеке, история эпохи раскрывается через него, сами исторические события упоминаются вскользь и не играют в развитии действия существенной роли. Здесь обычные, повседневные, события приобретают грандиозный характер; обыкновенными они выглядят только со стороны. На самом же деле это и есть подлинная история человека — то, что происходит не вокруг него, а с ним самим.

Первое поколение семьи — иммигранты — грек Константин и итальянка Мэри. Их дети, следующее поколение: Сьюзен, Билли, Зои. Сыновья Сьюзен и Зои — Бен и Джамаль — третье поколение. Каждое имеет свои проблемы. Константин хочет крепко встать на ноги в чужой стране, чтобы обеспечить свою

семью. У его детей желания уже другие. Образцовая дочь Сьюзен, точно знающая, чего она хочет: такую же образцовую и предсказуемую семью; умный мальчик Билли, борющийся с отцом, пытающийся понять самого себя, кто же он есть на самом деле; дикая Зои, желающая просто жить. А в целом, каждый хочет счастья, только на свой манер.

Главы произведения названий не имеют, Каннингем только указывает год. Первая глава датирована 1935 г., последняя — 2035 г.

«Плоть и кровь» во многом развивает темы, затронутые в первом романе. Центральные проблемы романа — семья, воспитание, выбор, достижение счастья, любовь, смерть. Важной является также проблема самоидентификации человека. Существенное место занимает мотив не своей жизни. Герои Каннингема словно играют роль самих себя, живут не свою жизнь. Иммигранты изначально вынуждены делать это: «Мы же американцы», — твердит Мэри Константину и старается во всем соответствовать этому гордому званию.

Но так просто жить не своей жизнью не получается. Женщины в романах Каннингема испытывают постоянную усталость от жизни, стараются уйти от данного им, скрыться в своем мире. Мэри, как и Элис (из «Дома на краю света»), а также Лора из «Часов», уходит в кухонное существование, предпочитая создавать не жизнь, а кулинарные шедевры. «Самый лучший торт в мире», выбрасываемый в мусорное ведро (невротический перфекционизм), — общее место трех романов.

Сказывается подобная жизнь и на отношении к детям, в особенности к мальчикам, которые становятся для матерей отдушиной, а также средством развлечения, неким подобием выслушивающей тебя игрушки: Джонатан для Элис; Билли для Мэри, а ее внук Бен — для дочери Сьюзен; Ричи для Лоры. Матери портят сыновей. Мать не отделяет жизнь ребенка от своей, при этом ее любовь может оказаться убийственной. Элис хочет, чтобы маленький Джонатан рассказывал ей истории. Они сидят в постели до полудня, и сын, которому-то и историй взять неоткуда, пытается, как может, угодить матери. Последствия подобных отношений очевидны: в четырех из пяти романов Каннингема есть герои-мальчишки с психологически сложным детством: Бобби и Джонатан («Дом на краю света»), Билли («Плоть и кровь»), Лукас («Избранные дни»), Ричи («Часы»).

Существуют параллельные эпизоды, роднящие героинь разных произведений. Например, Мэри и Лора Браун совершают отчаянное бегство в отель из жизни, чтобы просто там лежать, чтобы выйти из удушающего круга, в котором они заключены.

Происходящее в жизни Мэри так давит на нее, что она даже не может дышать; эта метафора реализуется буквально: у нее случаются страшные приступы удушья.

Интересно, что персонажи даже говорят не то, что думают. Часто встречающийся эпизод: герои стараются придать голосу нужное звучание, чтобы выглядеть теми, кого в них ожидают увидеть. В «Плоти и крови» каждый персонаж хотя бы по разу, а кто-то и всю жизнь, делает это.

Герои чувствуют, что что-то рвется из них наружу, возможно, их подлинная сущность. Не все принимают внутреннего зверя, кто-то решает бороться с ним, кому-то даже удается загнать его куда-то очень глубоко. Как, например, Сьюзен, изменившая мужу и забеременевшая от другого, решает все вернуть на свои места и снова быть верной.

По Каннингему, люди несчастливы потому, что скрывают собственную сущность. Признаться самому себе в том, кто ты есть на самом деле, очень трудно, но это дает свободу. Человек перестает жить в страхе, что он не такой, каким он хочет себя видеть, или каким его хотят видеть остальные.

Не нужно отвергать то, что дано тебе Богом, свою природу: «Шли бы они на хер, католики, с их проклятиями и искуплениями, с назойливыми уверениями о том, что единственная добродетель — это способность радостно страдать <…> Христос сошел на землю ради оправдания плоти, сошел, чтобы сказать нам всем: человеком быть не зазорно», — говорит Константин, собирающийся жениться во второй раз («Плоть и кровь», далее — ПиК).

Для Каннингема важно не то, кто этот человек внешне, а то, каков он внутренне. Самым близким человеком для Мэри в момент отчаяния, когда она убегает в отель, становится трансвестит Кассандра, с которым она говорит по телефону, думая, что имеет дело с обычной женщиной, чудесной подругой ее дочери. Хотя со стороны ситуация выглядит комично, потому что Мэри не знает, с кем разговаривает, важно ее внутреннее содержание. Человек на другом конце провода способен понять ее, а это для нее, не имеющей близких подруг, самое главное.

Каннингем мастерски показывает, как в детях смешиваются родительские черты, и какие плоды в итоге дает та или иная наклонность. И в третьем поколении семьи дети уже с ранних лет учатся притворяться, делать то, чего от них ждут: «[Бен] видел, что его радость радует мать» (ПиК) и поэтому вел себя так, чтобы это нравилось его матери, все было бы так, чтобы ей угодить, жить по ее правилам вопреки своей сущности, своим потребностям.

Эта проблема тесно связана с проблемой воспитания, которую можно кратко сформулировать так: в человеке сидит стихия; возможно ли вообще его воспитывать? Нужно ли человеку идти против того, кем он является по своей сути? Очевидно, что этот путь не сделает человека счастливым. Человеку не победить того, что сидит внутри. Он становится несчастным, не принимая себя.

Показателен в этом плане эпизод гибели Бена, который плыл далеко в море, пока не утонул. Фактически, его погубила собственная мать, требуя от него быть не тем, кто он есть. Бен не смог жить в противоречии с самим собой; чувство вины, желание соответствовать убили его. Он просто растворился в стихии, подчинился ей.

В большей или меньшей степени, со стремлением к настоящей жизни связаны все остальные темы романа. Поиск любви, непонимание того, как ты почувствуешь, что это именно она, а не жалость к себе или другому, не страх и не страсть, — также одна из проблем как в первом романе Каннингема, так и в «Плоти и крови». Это ли любовь, спрашивают себя герои, прислушиваясь к своим ощущениям.

Зачастую в браке нет счастья, а измена — самое обычное дело. Молодые девушки выходят замуж фактически просто так, из-за антуража. Мэри рассказывает Кассандре свою историю: «Думаю, сначала я, если правду сказать, влюбилась в куртку [Константина]. Сначала в куртку, а потом уж в мужчину <…> просто мне не терпелось влюбиться» (ПиК). Также и Элис в первом романе вышла замуж за Неда вовсе не по любви. Они вступали в брак с мечтой об идеальной жизни: «Почему она вышла за него замуж? По любви; из чувства вины; от страха одиночества; из патриотизма. И потом, он столько всего перенес» — это уже Лора Браун из «Часов» коротает время не своей жизни в идеальном доме на идеальной кухне в ожидании идеального мужа («Часы»). Но идеал оказывается выхолощенным, пустым; все это настолько отчаянно идеально и пусто, что она готова убежать от всего, что у нее есть, оставить даже своего ребенка.

Интересен взгляд повзрослевших детей этих женщин: «На самом деле любовь представлялась нам чем-то таким окончательным, таким тоскливым. Ведь именно любовь погубила наших родителей. Это она обрекла их платить за дом, делать ремонты, заниматься ничем не примечательной работой и в два часа дня брести по флюоресцентному проходу супермаркета. Мы рассчитывали на другую любовь, ту, что поймет и простит наши слабости, не вынуждая нас расставаться с мифом о собственной незаурядности» — так говорит Джонатан (ДнКС). Способность

полюбить человека таким, какой он есть, не выстраивать новых иллюзий, но при этом не разрушать старых — вот что следует ценить в другом, по его мнению.

Говоря о вековой истории одной семьи, невозможно обойти вниманием вопрос смерти и то, как он решается.

У Каннингема есть интересная метафора растворения в смерти. В первых двух романах много места отводится музыке, описанию того, как герои слушают ее, погружаются внутрь нее, какие они при этом испытывают эмоции. Музыка для автора это то, в чем человек может полностью раствориться, чему может отдаться (к роману «Дом на краю света» можно выпустить целый саундтрек).

Третья часть романа «Плоть и кровь» называется «Внутри музыки». В этом романе роль музыки меняется. Это не чьи-то композиции, это звучание вокруг героев. Музыка разъедающей болезни и приближающейся смерти. Человек погружается в них и меняется благодаря им. В музыку погружается умирающая от СПИДа Зои. В этом контексте смерть и музыка становятся синонимами. В последнем эпизоде романа сын Зои, Джамаль, ходит среди памятных плит погибшим во время Второй мировой войны, слушая музыку. Его мать мертва, Кассандра тоже. Вокруг него смерть, и он — внутри нее. Последняя фраза романа: «Джамаль смотрит на них изнутри музыки». Окруженный музыкой, он окружен смертью.

На протяжении всей книги автор указывал на особенность Зои. Она понимала и видела то, чего не понимали и не могли видеть другие. В сцене, где Зои умирает, становится ясно, что она обладает знанием, которое другим неведомо: «Никто не знал, и все знали. За нашим светом горит другой, за тем — еще один. Только это. Зои держалась за руку сына. И ей почудилось, что он дал ей подержаться за крыло» (ПиК). Образ крыла, рифмующийся со смертью, в этой сцене возникает закономерно. Еще мать Зои, Мэри, во время прогулки получила намек, что смерть дочери рядом, когда пролетавшая мимо птица едва не коснулась ее крылом.

Решение проблемы смерти выводится из идеи произведения, которую можно сформулировать следующим образом: существует некая сущность, большая, чем человеческая душа; то, что объединяет людей, связывает их. Это душа семьи, предвечная и бессмертная, продолжающая жить в наших потомках.

Множество персонажей романа в итоге сливается в одного. Главный герой произведения — это семья, душа семьи, ее претворение, воплощение в жизнь. Мертвые остаются в нас, они говорят с нами, их слышно. Ничто не умирает. Души, меняя тела,

проводят вечность вместе. Эта идея последовательно раскрывается с помощью маркеров, показывающих, как в детях проявляются черты их родителей, как в каждом из них просыпается какая-то первобытная стихия.

Константин часто размышляет, почему он назвал свою младшую дочь Зои, так не похожую на других детей, в честь прабабушки, а не по-американски, как хотела его жена. Сам того не зная, Константин давал продолжение душе их семьи. Из колыбели человечества душа пришла в новый свет. Эта стихия есть в Константине, в его вспышках гнева; в Зои, ее дикости, нечесаных волосах, желании жить в лесу; в Джамале, рожденном от чернокожего Левона; в его упрямой дочке, которой мы не знаем, лишь слышим ее реплики в эпилоге.

Семья продолжилась именно в Джамале, а не в дочери Сьюзен, несмотря на ее имя (Зои, в честь сестры). Сьюзен ничего не поняла, она не обладала знанием, подобно своей сестре Зои, не прикоснулась к стихии, которую видел ее сын Бен перед смертью.

Правнук Константина похож на Вилла, а правнучка — на него самого и на его дочь Зои. Все повторяется, все те же черты: «[Джамаль] будет рассказывать Виллу о своих связанных с детьми страхах. Его сын от первого брака сбился с пути и ничего от жизни не хочет. Дочь <…> пугает его вспышками раздражительности и непреклонностью желаний» (ПиК).

Неожиданный эпилог, датированный 2035 г., возвращает нас к началу романа и к одному очень важному образу. В первой сцене маленький Константин делает свой собственный огород. В эпилоге Джамаль обещает дочери, что они разобьют огород. Через весь роман проходит образ выращенного помидора, символизирующий тягу к земле, продолжающуюся у Константина всю жизнь. Не в буквальном смысле, хотя и так, безусловно, тоже, но в метафорическом: к фундаменту существования, чему-то простому и огромному. Дочь Константина Зои также ухаживает за собственным огородом, и это становится единственным, что роднит ее с отцом. И маленькая девочка из будущего рождена с тем же желанием. Эпилог показывает, как продолжает свою бесконечную жизнь общая душа семьи Стассос.

Если первые два романа — это истории целых жизней, романы-судьбы, то следующие два — уже о судьбе.

Самый известный роман Каннингема не нуждается в представлении. Всего один день из жизни трех женщин из трех разных эпох. Каннингем, вслед за Вирджинией Вулф и Джеймсом Джойсом, продолжает традицию через один день раскрывать вечность, через обыденность и повседневность раскрывать

исключительность. Помимо всего прочего, В. Вулф является одной из героинь романа, и в некотором роде его соавтором (здесь же отметим, что «Часы» было первым названием романа Вулф «Миссис Дэллоуэй»).

Каннингем выводит триаду героев, связанных книгой «Миссис Дэллоуэй»: автор (Вирджиния Вулф), читатель (Лора Браун) и персонаж (Кларисса Воган), чьи судьбы оказываются причудливо связанными через эпохи.

Раскрывает тему связи уже эпиграф к роману, взятый Каннингемом из дневника В. Вулф: «Мне следовало бы много чего сказать о “Часах” и о моем открытии; о том, как я проделываю красивые подземные лазы вслед за своими персонажами <…> Согласно моему замыслу, каждый лаз связан с остальными, и в данный момент все они выходят на свет».

Действие происходит в трех временах, и неизменно поступки и мысли героинь словно рифмуются между собой. Этих трех женщин объединяет момент внутренней опустошенности: миссис Вулф, страдающая от депрессии и головной боли; миссис Браун, старающаяся соответствовать искусственному идеальному миру, в котором она живет; миссис Дэллоуэй (она же Воган), устраивающая прием в честь умирающего Ричарда. Каждая из них ищет счастья, пытается уловить этот миг: «жизнь; Лондон; вот эта секунда июня».

Чтобы не раствориться в самих себе, женщинам приходится напоминать, какую роль им следует играть: «Вирджиния входит в дом. Она полностью контролирует персонажа по имени Вирджиния Вулф». Лора постоянно напоминает себе о том, где она находится и что нужно делать, и почему она должна быть счастлива: «Ей не удался торт, но муж все равно ее любит, говорит она себе».

Персонажи этой книги связаны не только с помощью похожих мыслей и поступков. Здесь есть и более глубокие корреляции. Мысль автора становится поступком персонажа; придумывая свою книгу, автор влияет на судьбу персонажа, а также на судьбу читателя. Всех героинь в течение дня посещает мысль о самоубийстве; но миссис Вулф-автор оставляет свою героиню Клариссу жить, а значит, оставляет в живых и миссис Воган: «Умрет не она, а тот, другой, безумный поэт и мечтатель». Погибают поэты и мечтатели: Вирджиния Вулф и Ричард Браун. Обыкновенные Кларисса и Лора остаются жить.

«Часы» во многом повторяют и совершенствуют темы предыдущих романов, но также затрагивают совершенно новый круг проблем, в первую очередь проблему творчества и его влияния на судьбу, а также выводят на новый уровень понятие

мистической связи людей, их жизней и судеб.

Тему связи в еще большей степени развивает четвертый роман Каннингема — «Избранные дни». Слово «связь» можно назвать одним из ключевых в этом романе. По мере развития сюжета связи становятся все более очевидными. Это разножанровое произведение состоит из трех частей, которые связаны между собой набором героев, их трое: мужчина, женщина, ребенок; именами героев: Саймон, Кэтрин (Кэт, Катарина), Лукас (Люк); местом действия — город Нью-Йорк. Кроме того, герои разных частей оказываются мистическим образом связаны между собой вещами, событиями и поэзией Уолта Уитмена. В каждой из частей на первый план выходит один из персонажей. В первой части это мальчик Лукас, во второй это женщина Кэт, в третьей мужчина (точнее, робот) Саймон.

«В машине». Глазами двенадцатилетнего мальчика Лукаса мы видим страшную картину эпохи промышленной революции: бедняков, работающих на фабрике за гроши, калечащихся у станков и умирающих от голода. Брат Лукаса Саймон погиб, работая на фабрике. Их отец из-за работы в дубильной мастерской сам превратился в кожаную заготовку, и дышать теперь может только с помощью машины.

Саймон мертв с самого начала романа, но именно он определяет судьбу младшего брата, судьбу своей семьи. Саймон — это заочное действующее лицо, один из главных героев за сценой. «Он по-прежнему с нами», — говорит Кэтрин. Брат постоянно присутствует в мыслях Лукаса. Мальчик думает о том, как выглядит тот рай, куда попадет Саймон. Все, что он видит, он примеряет на роль рая для своего брата: понравилось бы ему? Брата погубила машина на фабрике, и за этой же самой машиной будет работать Лукас.

Мысль о машинах поглощает Лукаса, поглощает весь мир в его представлении, поэтому по мере развития действия машинности вокруг становится больше и больше, она охватывает все: происходящее выглядит так, словно люди, их жизнь и поведение составляют единый огромный механизм, и механизм этот движет их к смерти, на ту сторону реки. Машины забирают к себе людей.

Однажды Лукас встречает на Бродвее Уолта Уитмена, который подтверждает его мысль о том, что мертвые повсюду, вокруг нас, и в машинах тоже. Только говорит он это как поэт, а мальчик каждое слово воспринимает буквально.

Мертвые не уходят. Мать слышит голос Саймона из музыкальной шкатулки, затем сам Лукас слышит на фабрике голос брата, доносящийся из машины, которая его погубила.

Лукас замечает, что его мертвый брат поет свою песню отовсюду, из всех машин; и решает, что Саймон не попал в рай, он остался внутри мира машин: «Мертвые возвращаются через машины. И пением соблазняют людей, как русалки поют на дне морском, соблазняя моряков». И затем он понимает, чего хочет Саймон: он хочет жениться на Кэтрин в стране мертвых, а главная его, Лукаса, задача — воспрепятствовать, уберечь девушку от швейной машины.

Машины хотят полностью заполучить тех, в кого они влюблены: «Была ли <…> слышна доносившаяся с далекой лесопилки песня другой машины о том, как счастлива она обладать пальцами Дэна и как печалит ее, что он не достался ей целиком, как она желает, чтобы новой машине повезло больше?».

Лукас решает покалечить себя на фабрике, чтобы спасти Кэтрин, оторвать ее от работы. И судьба складывается так, что, когда Кэтрин находится с ним в больнице, где ему должны отнять руку, в здании, где она работала, происходит пожар. Маленькие швейные машины боготворили и вожделели девушек, они дожидались возможности забрать у них жизнь доступным им способом. Умирая, Лукас радуется, что его смерть и смерть его брата смогли продлить жизнь Кэтрин.

«Крестовый поход детей». Сын Кэт, Люк, тоже мертв на момент действия второй части, и он также заочно присутствует: Кэт, испытывая чувство вины за то, что не смогла уберечь сына, теперь по 12 часов в день работает сотрудником отдела профилактики преступлений, принимая звонки от психопатов и оценивая уровень угрозы. «После его смерти она не сомневалась, что он не исчез, а находится где-то, — так же, как, забеременев, не сомневалась, что он уже живет внутри нее» (ИД). Люком нарекает себя безымянный мальчик, младший из «семьи» террористов. С ним Кэт и покидает свою прежнюю жизнь. Теперь вы тоже в семье — говорит младший из мальчиков. Женщина с ребенком едут на поезде в неизвестность, как сложится их жизнь, остается только догадываться — финал открыт. Но то, что крестовый поход детей только начался, будет ясно из третьей части.

Название главы и ее фабула являются реминисценцией известного исторического события XIII в. — крестового похода детей.

Главным героем романа с полной уверенностью можно назвать поэзию Уолта Уитмена. Уитмен и его творчество важны для произведения как с формальной точки зрения, так и с содержательной, идейной. Поэт собственной персоной появляется в первой части романа, а женщина с его именем во второй части

готовит детей-террористов. Название романа повторяет название прозаического сборника Уитмена о гражданской войне.

Всех персонажей объединяют строки из «Листьев травы». В первых двух частях их цитируют дети, в третьей они обрывками возникают в сознании робота; важно, что герои выбирают одни и те же строки Уитмена (хотя, скорее, поэзия выбирает героев). Причем поэтические строки вырываются у них непроизвольно. Кэт это поняла. Ее заключение о детях-террористах, которых воспитывали на поэзии Уитмена, относится и к Лукасу из первой части, и к Саймону из третьей: «Есть что-то странное в том, как у мальчика строятся ассоциации <…> Как будто к нему по проводу поступают сигналы, он эти сигналы принимает, но не способен уловить заложенный в них смысл. Он как бы проводник чьих-то чужих желаний». Некая неосознанная мудрость, которой маленький человек не способен распоряжаться. Подобные слова говорит Лукас: «Слова приходят ко мне сами собой, я не знаю, как».

И в третьей части романа в программу робота Саймона тоже вшиты строчки Уитмена. Он и другой робот, его друг Маркус (цитирующий Эмили Дикинсон), воспроизводят строки, не понимая их. То, что стихи приходят так, означает ли это, что поэзия была прежде? Как увидим далее, да. Эта поэзия — вечное дыхание мира. Герои романа — ретрансляторы, обладающие лишь смутным предчувствием, но не осознанием.

Лукас ощущает в себе нечто «сродное по составу звездам и оттого влюбленное в них». Проникшись поэзией Уитмена, он чувствует себя причастным всему миру, одновременно его частью и всей Вселенной целиком. Неслучайно он, разговаривая с людьми, непроизвольно цитирует «Листья травы»: «Каждый атом, принадлежащий мне, принадлежит и вам». На уровне ощущений мальчик понимает, что все люди связаны, связаны онтологически.

Лукас обладает даром, схожим с пророческим, его цитаты всегда попадают в точку. «У тебя страшный дар», — говорит ему Кэтрин. Очередная цитата из Уитмена: «Проститутка волочит шаль по земле, ее шляпка болтается сзади на пьяной прыщавой шее» — заставляет Кэтрин признаться, что она проститутка и хотела женить Саймона на себе.

В «Избранных днях» поэзия не только утверждает жизнь, но и оказывается неразрывно связанной со смертью. Идеалом поэзии Уитмена является растворение во всеобщем, сознание своего единства со всем сущим как в жизни, так и в смерти. Пониматься его идеи могут по-разному.

Лукас, например, понимает, что раем для него будет превращение. После смерти он станет травой, как писал Уитмен:

«И малейший росток есть свидетельство, что смерти на деле нет». В некотором смысле это придает ему смелости совершить свой поступок и спасти Кэтрин.

Во второй части романа те же строки приобретают леденящее кровь звучание, потому что понимаются героями буквально. Происходит реализация метафоры «я вмещаю в себя все»: дети-террористы говорят, что находятся в семье, в которой у них нет имен: «Я никто. Я уже мертв»; обнимая человека, они взрывают бомбу, погибая в единстве с ним. Так они понимают большую любовь, которую человек не в силах вместить, таким образом они достигают единения с каждым и растворяются в мире.

В результате опасность умереть становится одинаковой для всех, ведь все люди, согласно Уитмену, — одно и то же. А это значит, что жертвой террориста может стать любой.

Цитаты из Уитмена в таком контексте звучат поистине страшно. Например, в эпизоде, когда Кэт понимает, что за ней кто-то следит и выходит в коридор: она видит напротив своей двери написанную детской рукой надпись «Умереть — это вовсе не то, что ты думал, но лучше». Поэзия становится лозунгом экстремистов: «Долговечен ли город огромный?». Они своими действиями буквально проверяют эту сентенцию.

Поэзия воспитывает чувство красоты, и они хотят вернуть красоту в мир; сделать мир таким, каким он был до Уитмена. Он был последним, кто по-настоящему любил этот мир, говорит женщина-Уолт, и возможно, это удалось бы и нам. «Мы в семье», — говорят дети. Семья оказывается большой, и процесс уже не остановить: взрывы вслед за Нью-Йорком происходят в Чикаго.

Все взаимосвязано. «Избранные дни» — это роман о связи судеб. Причем Каннингему интересна судьба любая: людей, вещей, мира, идей, черт характера. Кроме набора персонажей и имен на идею связи работает мастерски выстроенная система деталей, упоминаний, аллюзий и реминисценций.

В каждой следующей эпохе обязательно упоминается предыдущая. То, о чем человек обычно не задумывается — кто раньше жил в этом здании, что было на этом перекрестке сто лет тому назад; кто будет владеть тем, что было нам дорого, после того, как мы умрем. Судьбы людей могут оказаться связанными самым причудливым образом через предметы, здания, поэтические строки.

Связаны они и местами в Нью-Йорке: Бродвей, фонтан в Центральном парке (в первой части к нему приходит Лукас, во второй части рядом с ним происходит убийство, в третьей — имитация ограбления), Восточная Пятая улица, некоторые другие

здания.

Здание сгоревшей потогонной фабрики, где работала Кэтрин, теперь принадлежит Нью-Йоркскому университету. И теперь мы знаем, что если бы не Лукас, Кэтрин бы погибла — двери фабрики были на замке, никто, кроме нее, не выжил. В здании фабрики, где работал Лукас теперь мансардные квартиры, а напротив него сохранившийся невесть как дом, в котором старуха Уолт воспитывает детей, взрывающих бомбы. Кэт живет на Пятой улице, возможно, в том же здании, что и Кэтрин. Четвертый этаж, темный коридор.

Магазин «Гайя Импориум», куда Кэтрин отнесла подаренную Лукасом миску, не изменился в течение века. Там Кэт спустя столетие покупает ее в подарок Саймону. Эта миска особенная, испускающая едва заметное свечение, на ней какой-то узор, символы неизвестного языка, «множество синих солнц». У женщины по имени Гайя эту миску покупает Люк с Саймоном в последней части.

Через образ этой миски раскрывается такое понятие, как судьба вещей. Их история имеет значение, она дает им душу. Вспомним дом, в который заселились Бобби и Джонатан в романе «Дом на краю света». Они выбрали его, потому что он имел свою историю, обладал душой. Вспомним дом семьи Стассос. Билли отмечает, что в нем нет вещей, которые были бы старше него, это лишает дом его фундаментального свойства.

Интересно прослеживать судьбу вещей в «Избранных днях», где один и тот же предмет совершенно неожиданно всплывает в разных временах. Этим вещам столетия, они видели немало хозяев, немало событий совершилось за время их жизни. Судьба фарфоровой белой миски с синим узором становится интереснее человеческой. Ворованную миску покупают, перепродают, дарят, она попадает в коллекцию, а в конце концов улетает на другую планету. Возможно, и попала она на Землю с другой планеты. Об этом говорит узор на ней: «Завитки <…> притягивали к себе взгляд, подобно языку, настаивающему на своей непреложности в мире, который утратил умение понимать изложенное на нем послание». Письмена на ней оказались действительно каким-то давно забытым языком. Возможно, это послание когда-нибудь будет прочитано, но уже не на нашей планете.

Продолжают тему связи имена и черты героев. Например, мальчишки. Во всех трех главах они названы уродцами, гоблинами, потому что плохо сложены, худы, носят на узких плечах непомерно большую голову с ушами в виде зачатков. Люк из третьей главы говорит: «Я всегда отличался обостренным восприятием». Это также относится ко всем мальчикам.

Интересно, что при рождении само имя Люк было дано только первому мальчику. Второй и третий получили эти имена не от родителей. Герои схожи настолько, что возникает впечатление, что одна душа, воплощаясь в каждом из них, словно выбирала подходящее ей имя.

В каждой части есть кто-то, кто «программирует» человека стихами: Уолт Уитмен, старуха Уолт, Эмори Лоуэлл. Последний говорит, что поэзия должна научить робота принимать нравственный выбор, должна сделать то, что невозможно прописать в программном коде. Есть две одинаковые сцены, когда герой встречается с тем, кто заложил в него стихи: Лукас с Уитменом, Саймон с Эмори. Встретившись, они вместе читают одну и ту же строку: «Ребенок спросил: “Что такое трава?” — и принес мне полные горсти травы. Что мог я ответить ребенку? Я знаю не больше его, что такое трава».

Важную нагрузку несет дата 21 июня, день летнего солнцестояния. Что-то в этот день должно случиться, говорит старуха Уолт. Скорее всего, она имеет в виду массовый теракт. На 21 июня роботы запрограммированы явиться в Денвер, откуда, как выясняется, должен отправиться на другую планету космический корабль. Планету называют Поманок — это индейское название Лонг-Айленда, места, где родился Уолт Уитмен.

Связь прослеживается и на уровне образов-мотивов. Лошадка, которую так хотел маленький Лукас; лошадь из звезд, явившаяся ему перед смертью; лошадь, скачущая мимо Кэт по Бродвею в предчувствии беды; лошадь, на которой в финале романа Саймон движется дальше.

Сны андроида Саймона также связывают части книги между собой. Ему снятся люди, уходящие в реку — о том же думал Лукас. Женщина, носящая на шее тайну — это, очевидно, Кэтрин с медальоном с портретом Саймона. Поезд, едущий к невыразимо сказочным местам — это Кэт с мальчиком. «Ему снились летящие женщины в одеждах из света», погибшие в пожаре на фабрике. Также во снах ему является нечто ускользающее, не дающее понять себя — это красота.

«Как красота». Действие третьей части романа происходит в мире после глобальной катастрофы. Сама катастрофа, как говорит Люк, стала финальным аккордом Крестового похода детей: «Безумные детки с настоящей мощной бомбой». Место катастрофы трудно локализовать, есть только слухи и обрывочные сведения. Зато читатель примерно может представить, как дальше развивались события второй части, финал которой открыт. Нью-Йорк будущего — это

законсервированный город-музей, один из тематических парков на опустошенном восточном побережье. Город полон исполнителей, они имитируют всех — туристов, продавцов, бандитов. Имитируются явления природы в парке.

Восточная Пятая улица за несколько десятилетий не очень-то, в сущности, изменилась. Кэт из второй части и Саймон из третьей видят одно и то же — двух переговаривающихся женщин, панков в устрашающих одеяниях, старика, бессвязно бормочущего у цветочного магазина (этот старик, пророчащий огненный дождь и сошествие членистоногого бога, есть и в первой новелле; во второй он упоминается как вечный сторож). Только в случае с Саймоном это такие же, как и он, «исполнители», они создают для туристов антураж прежнего Нью-Йорка.

«Фреддис» — это кафе «Ле Блан» из второй части. По-видимому, в честь того самого язвительного официанта Фреда, обсуживавшего Саймона и Кэт, роль которого теперь играет нынешний хозяин Хорхе. Люди, работающие в старой части Нью-Йорка — это имитаторы жизни, кто-то слился со своим персонажем и теперь не играет роль. Имитация для них — способ заработка.

Саймон — не человек, он «ненужный осложняющий аргумент в вечном споре о бессмертии души». В нем пробуждается что-то человеческое, но у него нет главного — способности понимать красоту, того, что называют душой. Он мучительно пытается это исправить. Он робот, но при этом обладает сознанием и способен чувствовать, ему неприятно видеть настоящую агрессию, отличную от той, что он имитировал на работе.

Саймон говорит, что не может почувствовать красоту, он знает, что это, но как ее увидеть? «Я чувствую, что существует нечто потрясающее, чудесное и восхитительное, что мне никак не дается. Оно мне снится <…> То и дело кажется, что достаточно протянуть руку <…> И тут оно ускользает. Вечно я оказываюсь у порога, который мне никогда не переступить». Само название главы («Как красота») обозначает чувство чего-то очень близкого к ней, аналог, но не ее саму.

Саймону не хватает «строта», т. е. жизненности, вовлеченности. Со слов о красоте начинается эта часть романа, когда Саймон думает о надианке Катарине (раса пришельцев с другой планеты). У надиан тоже нет представления, что такое красота, есть только понятие «лучше, чем полезный».

При этом красочные сны Саймона говорят о том, что в нем постепенно пробуждается человеческое. Ощущение красоты приходит к нему, когда они, его неизменные спутники, на исходе дня купаются в озере, отражающем небесный свод: «Ощущение

[было] совсем новым. Оно рождалось из необычности ситуации: он вступил в воду (весьма вероятно, вредоносную) круглого озера, в котором плавали женщина-ящерица и мальчик-уродец. По его микросхемам волной прошло ощущение, напоминающее отключение <…> будто отчаливаешь от реальности, перед тем как погрузиться в сон». Со стороны, конечно, ситуация малопривлекательная. Но Саймон, смотря на силуэт Катарины на фоне озера и неба, понимает, как она счастлива. Еще до конца не понимая, что имеет в виду, он говорит: «Красота». Когда его взгляд встречается со взглядом Катарины, он уже не может подобрать слов, чтобы описать то, что чувствует. Так и не найдя нужного слова, Саймон сказал: «Как прекрасны и совершенны животные! Как совершенна моя душа! Как совершенна Земля и все на ней сущее до последней песчинки!». Звучит поэзия Уитмена. В Саймоне начинает зарождаться душа, настоящие эмоции, и он непроизвольно выражает это поэтическими строками.

Саймон почувствовал превращение: «Стоя у окна с умирающей Катариной на руках и глядя на это дерево, столь идеально разделившее пополам открывающийся вид, он осознал, что оно неповторимо и полно тайн». Он — исключительный случай, по словам Эмори. Он стал чувствовать, как человек. Люк улетел на корабле, Катарина была мертва, Саймон ехал верхом на лошади в собственное будущее. Он ехал дальше, к горам, по высокой траве: «Земля, — разве этого мало? Мне не нужно, чтоб звезды спустились хоть чуточку ниже, я знаю, им и там хорошо, где сейчас, их довольно для тех, кто и сам из звездных миров».

Последний сон Саймона подводит итог. Стоя на большой высоте, он видит мужчин, женщин, детей, уходящих от мрака. Куда, он не видит. Они шли по высокой траве, полные надежд и решимости. Каннингем всегда оставляет читателю надежду.

«Избранные дни» — это роман о движении к чему-то лучшему, к большой общей любви, «ибо каждый атом, принадлежащий мне, принадлежит и вам». Смерть — это не трагедия. Это растворение во всеобщей любви. Лукас был наполнен любовью, готовые умереть мальчики были переполнены любовью и убивали, обнявшись, Саймон осознал и полюбил красоту.

Поиск настоящей красоты станет основной темой пятого романа Каннингема «Начинается ночь». Роман «Начинается ночь» разрабатывает тему, которая до этого ранее не затрагивалась — сущность искусства как такового. Почему красота уступила место иронии? Таков основной вопрос произведения.

Главный герой, галерист Питер, ищет настоящую красоту:

«Боже, смилуйся надо мной, пошли мне что-нибудь, что я бы мог обожать». Кэрол Поттер показывает Питеру только что снесенное яйцо, на что он восклицает: «О, как бы мне хотелось найти художника, который мог бы создать что-то подобное!». Ему хочется увидеть что-то столь же простое и совершенное, он испытывает наивно-сентиментальную потребность в простой красоте. «Начинается ночь» — это роман об ожидании красоты. Питер получает шанс увидеть ее.

Рядовое событие — приезд шурина — приобретает для Питера судьбоносный характер. Для него это целая история о любви и красоте. Питер жаждет красоты, он влюбляется в красоту Миззи, он воодушевляется. Миззи для него — это тот самый бронзовый юноша Родена, художественное совершенство. В итоге для Питера все заканчивается не так уж и радостно, он остается обманутым, но тут, скорее, важен не результат, а процесс. И еще та мысль, что красота может быть рядом с тобой все время, а ты ее попросту не замечаешь.

Центральная проблема произведения — противостояние красоты и жеста. Воплощение красоты — это скульптура Родена «Бронзовый век». Его противоположность — акула Дэмиена Херста («Физическая невозможность смерти в сознании живущего»), о которой Питер говорит — «мощный жест». Жест в данном случае — это искусство, которое ничего не может предложить человеку, оно ничего не вызывает, только показывает. Бетт Райс, которая стоит на пороге смерти, видит эту акулу в формальдегиде, которая не может дать ей никакого утешения, не может дать ничего. Все стало слишком беспристрастным и ироничным. «Может, и в искусстве, ты, в сущности, тоже ищешь чего-то вроде спасения от одиночества и субъективности; знания, что ты не одинок в истории и в мире», — думает Питер. В искусстве человек ищет в том числе и поддержки, и найти ее становится все сложнее.

Один из художников, Винсент, выставляет и продает картины в свертках (отсылка к закрытому пеленами Христу, тайне святости). На деле: снаружи загадка, внутри — пустота. Когда обертка картины рвется, оказывается, что под нею лишь «дерьмовое ученическое полотно». Такое искусство — это обман, не более. «Если это метафора, то она не работает», — говорит Питер. Это просто «сомнительная выдумка второразрядного художника». Это очень символичный эпизод. Он говорит, что современное искусство боится красоты, потому что просто не может ее создать. Оно способно только иронизировать. Как говорил о художниках Генри Бресли в романе Фаулза «Башня из черного дерева»: им просто нечего сказать.

Другое дело — подлинное искусство. Оно очищает, сохраняет красоту, просвечивает сквозь вечность. Показательны в этом плане рассуждения об «Олимпии» Мане. Всего лишь уличная девка, но очищенная и вознесенная художником; красивая женщина, взирающая с полотна Эдуарда Мане.

Романы Каннингема — это стремление создать красоту, что-то дать своему читателю, что-то большее, чем просто «мощный жест».

Трудно переоценить значение такой крупной фигуры в американской литературе, как Майкл Каннингем. Он — мастер стиля и тонкий наблюдатель, улавливающий самые мелкие волнения и намеки, способный вызывать у читателя настоящие эмоции; он — создатель красоты, а не жеста.

Романы Каннингема — это шанс понять другого человека, понять, что не стоит ненавидеть того, кто отличается от тебя. «Я просто не понимаю, что хорошего в том, чтобы сидеть дома и злобствовать, и ненавидеть тех, кто не похож на тебя. Это странно и с христианской точки зрения. Я не христианин, но я знаю, что Христос никогда не говорил: любите только тех людей, которые похожи на вас. Он говорил совершенно другое: любите тех, кто вам противоположен», — говорит Каннингем в интервью газете «Ведомости» (25.11.11). Для него важно не то, какой этот человек ориентации, пола или цвета кожи, важно, кто он по сути своей. Именно об этом он говорит в своих книгах. У Каннингема даже робот способен представить себя на месте другого существа и сопереживать ему. На страницах его романа инопланетяне живут по соседству с землянами.

Романы Каннингема — это стремление уйти от жеста, предложить человеку что-то большее, чем иронию, большее, чем бессодержательные фальшивки: предложить ему участие.

Герои находятся в постоянном поиске, они ищут красоту, любовь, счастье — словом, все то, что является естественными душевными потребностями человека. И произведения Каннингема способны развить их еще больше.

Литература

1. Каннингем М. Дом на краю света / пер. с англ. Д. Веденяпина. М., 2010.

2. Каннингем М. Избранные дни / пер. с англ. Д. Карельского. М., 2011.

3. Каннингем М. Начинается ночь / пер. с англ. Д. Веденяпина. М., 2011

4. Каннингем М. Плоть и кровь / пер. с англ. С. Ильина. М., 2012.
5. Каннингем М. Часы / пер. с англ. Д. Веденяпина. М., 2010.

Стивен Кинг
Л. С. Савинова

Стивен Кинг родился в 1947 г., в Портленде, штат Мэн. Когда Стивену было два года, его отец вышел из дома за сигаретами и больше его никто никогда не видел. Детство Стивен провел в разъездах между Фортом Уэйн, штат Индиана, где жила семья его отца, и штатами Массачусетс и Мэн, где жили родственники матери. В конце концов Стивен вместе с братом и матерью обосновался вместе в Дурхэме, штат Мэн. В школе Кинг увлекался фильмами ужасов 50-х годов, играл в футбольной команде и рок-н-рольной группе. В 1966 г. он окончил школу и поступил в Университет штата Мэн в Ороно. В 1971 г. женился на Табите Спрюс, с которой познакомился в университете.

Первый текст Стивена Кинга — рассказ, который он продал в журнал детективов еще во время учебы в школе. Стивен долго не мог устроиться на работу по специальности, поэтому молодая чета существовала на те деньги, что Стивен зарабатывал чернорабочим в промышленной прачечной, и на студенческие ссуды и сбережения Табиты. Случайные гонорары, которые Стивен получал, публикуя рассказы в разнообразных «журналах для мужчин», оказывались серьезным подспорьем. Осенью 1971 г. Стивен Кинг начал преподавать английский язык в Общественной средней школе Хэмдена, штат Мэн. Все свободное время он посвящал работе над книгами: рассказами и будущими романами. Первые два романа Стивена Кинга многократно отвергались многими издателями и Кинг, доведенный до отчаяния, даже выкинул рукопись одного из них в мусорную корзину, однако по настоянию жены предпринял последнюю попытку и послал извлеченную из помойки рукопись в издательство «Doubleday» и через некоторое время получил чек на 2500 долларов. Роман назывался «Кэрри».

Книги Стивена Кинга были изданы суммарным тиражом в сотни миллионов экземпляров и переведены на большинство языков мира. Стивен Кинг стал самым богатым писателем за всю историю литературы. Многие книги писателя экранизированы [5].

Некоторые произведения Стивен Кинг опубликовал под псевдонимом «Ричард Бахман»: «Ярость», «Долгая прогулка», «Дорожные работы», «Бегущий человек», «Худеющий», «Регуляторы», «Блейз». У этого псевдонима писателя есть вымышленная биография: книги Бахмана, якобы покойного, были

изданы его также вымышленной вдовой, Клаудией Иннес Бахман. Только через несколько лет стало известно о том, что книги Кинга и Бахмана принадлежат одному и тому же автору.

За именем Стивена Кинга прочно закрепился ярлык «короля ужасов». Продано более 350 миллионов экземпляров его книг [9], по которым, помимо съемок художественных фильмов, ставят спектакли и рисуют комиксы. За свое творчество Кинг получил Премию Брэма Стокера, Всемирную премию фэнтези, награду Британского общества фэнтези [11]. Его повесть «Промежуточная станция» была кандидатом на премию «Небьюла» [10], и его рассказ «Человек в черном костюме» получил премию О. Генри [12]. В 2003 г. Национальный фонд книг наградил его медалью за выдающийся вклад в американскую литературу [8]. Он также получал награды за вклад в литературу на протяжении всей его карьеры, такие как премии «За вклад в мировое Фэнтези», был награжден Канадской ассоциацией книготорговцев и званием Великого Магистра от Американских писателей мистиков [9].

Стоит сразу разделить произведения Кинга на два типа: тексты с наличием в сюжете мистического начала, потусторонних сил; 2) тексты, в которых отсутствуют сверхъестественные события.

К произведениям первого типа относятся «Зеленая миля», «Безнадега», «Сияние», «Керри» и другие, в которых в том или ином виде присутствует мистическое начало — главный герой, наделенный сверхъестественными способностями, существа из других миров и т. п.

Ко второму типу можно отнести романы «Куджо», «Мизери», «Долорес Клейборн», «Девочка, которая любила Тома Гордона», «Ярость», «Блейз», повести «Способный ученик», «Рита Хейворт и спасение из Шоушенка», «Тело». Здесь герой сталкивается лишь со своими собственными страхами (смерть близких, безумие, война), не имеющими отношения к мистике.

Героев произведений с мистическим началом можно разделить на две категории:

1) герой обладает сверхъестественными способностями и с их помощью достигает своих целей — помогает людям, мстит врагам, исполняет волю судьбы и т. д. («Кэрри», «Сердца в Атлантиде», «Бессонница», «Зеленая миля»); 2) герои в произведении не наделены сверхъестественными способностями, но в достижении целей им помогают высшие силы, или же наоборот — герои этим силам противостоят («Противостояние», «Нужные вещи», «Безнадега»).

К основным темам творчества писателя относятся:

1) *религиозная*. Стивен Кинг рассматривает проблемы веры,

неверия и сознательного отказа от нее; раскрывает образы дьявола или же злого начала, дает свое толкование заключению сделки с дьяволом и ее последствиям. Особняком среди романов с религиозными мотивами стоит роман «Безнадега», где Стивен Кинг пытается дать ответы на такие вопросы, как что такое вера? если есть Бог, то почему происходят такие страшные вещи?;

2) *психологическая*. В произведениях такого типа герой попадает в критическую ситуацию и ищет пути к решению проблемы. Яркий пример — роман «Мизери». Главного героя — писателя Пола Шелдона — похищает поклонница его творчества Энни Уилкс, оказавшаяся душевнобольной и убийцей. Во время заточения в ее доме Пол видит себя с другой стороны, пересматривает свою жизнь. Оказавшись в безвыходной ситуации, отрезанным от общества и обычной жизни, у Пола больше нет возможности обманывать себя. Ему приходится столкнуться со своими демонами, потаенными страхами, и вся ложь и ухищрения Пола всплывают благодаря его «самой преданной поклоннице». Когда Энни заставляет Пола сжечь новый неизданный роман, писатель признается себе в том, что роман был действительно плохим. Роман «Мизери», написанный им во время заключения под давлением Энни, оказывается лучшим за всю писательскую карьеру. Даже ампутация ступни является благом для героя — в противном случае ему грозило инвалидное кресло на всю жизнь. Таким образом, по иронии судьбы, Энни является для писателя злым гением, который спас его от смерти и помог выбрать верный жизненный путь;

3) *детская*. Здесь Стивен Кинг рассматривает проблему взросления ребенка, влияние родителей на его мировоззрение, общение детей в среде сверстников, дружба, первая любовь. Так, например, в повести «Тело» показана история четырех друзей, которые пошли в лес посмотреть на труп. У каждого из мальчиков дома свои проблемы: отец, вернувшийся с войны с надломленной психикой, смерть брата, нищета, алкоголизм родителей. Этот поход позволяет героям вырваться из повседневной рутины, почувствовать себя самостоятельными, самим принимать решения, проявить себя в критических ситуациях, раскрыть свой истинный характер. Так, путешествие, ставшее переломным событием в их жизни, меняет друзей — они все реже видятся друг с другом. В итоге их пути совсем расходятся, дети становятся взрослыми и каждого из них ждет своя судьба, но, несомненно, именно этот поход повлиял на их жизнь;

4) *семейные отношения*. В основном рассматривается тема насилия в семье — как родителей по отношению к детям, так и между супругами. Эта тема представлена во многих романах, в

том числе «Долорес Клейборн». Роман назван по имени главной героини, обвиняемой в убийстве. Долорес, всю жизнь работающая горничной, терпит мужа-алкоголика, побои, постоянные скандалы уже много лет. Но ее терпение кончается, когда она выясняет, что муж пристает к младшей дочери и пропивает деньги, отложенные на обучение детям. Долорес понимает, что муж ни во что не ставит ее мнение, разговоры с ним бесполезны, и она принимает решение убить его. Часто у Кинга женщина выступает в роли жертвы насилия со стороны ее супруга, но рано или поздно ее терпению приходит конец и она мстит своему обидчику. У каждой женщины решение поменять свою жизнь начинается с определенной точки: у Долорес Клейборн это опасность, грозящая детям, у Рози из романа «Роза Марена» — капля крови на подушке после побоев, у Беверли Марш из «Оно» — звонок друга. Таким образом, Стивен Кинг показывает силу женского характера, его превосходство над физической силой мужчин. Но это не значит, что все мужчины у Кинга в подобных романах выступают в качестве отрицательных персонажей. Героини находят свое счастье разными путями — кто с любимым человеком, кто в окружении детей.

В творчестве Стивена Кинга также есть романы («Мешок с костями», «Дьюма-Ки»), в которых главный герой переселяется в давно заброшенный дом, где с ним начинают происходить необъяснимые события. Чтобы разобраться в них, герою нужно узнать о прошлых жильцах и истории этого дома. Героя начинают преследовать призраки, которые стараются всячески помешать ему и продолжающие мстить окружающим за свои муки.

Встречаются и такие темы, как алкоголизм в семье («Куджо», «Сияние»), религиозный фанатизм («Дети Кукурузы», «Стрелок», «Кэрри»), мифология («Роза Марена», «Бессонница»).

Еще одной важной темой произведений Стивена Кинга является тема забвения. Главные герои забывают друг о друге и о важнейших поступках, совершенных вместе. Так, в романе «Оно» члены Клуба Неудачников после уничтожения чудовища забывают друг о друге и начинают жить каждый своей жизнью. В повести «Тело» лучшие друзья отдаляются после путешествия, изменившего их жизнь.

В произведениях Стивена Кинга важнейшую роль играет тема техники. В таких текстах, как «Кристина», «Грузовики», «Кадиллак Долана», «Грузовик дядюшки Отто» машины довлеют над миром людей, у них появляется разум, они могут сами принимать решения. В романе «Кристина» машина забирает человеческие души и они становятся ее пленниками, а в рассказе «Грузовики» машины устраивают восстание и убивают людей. В рассказе

«Кадиллак Долана» машина тоже играет важную роль, но никакими мистическими свойствами она не наделена, как это происходит в других произведениях. В этом рассказе надежная машина с пуленепробиваемыми стеклами становится гробом для отрицательного персонажа. Тема отрицательного воздействия техники на людей рассматривается в романе «Мобильник», где в людей, пользующихся сотовым телефоном, проникает вирус. Стоит отметить, что сам Стивен Кинг мобильным телефоном не пользуется.

Рассказы с подобной тематикой говорят нам о том, что технический прогресс идет людям не только во благо. Человечество может потерять контроль над техникой и последствия этого будут непоправимыми. Так же прослеживается мысль об искусственном интеллекте и его разрушительных влияниях на судьбу как одного человека, так и всего человечества.

Особенностью произведений Стивена Кинга является отсутствие положительных персонажей и счастливых концовок. У Стивена Кинга практически нет героев, наделенных только положительными качествами — безгрешных, беспорочных. В романах «Долорес Клейборн», «Мизери», «Керри» главные герои выступают в качестве жертвы, но при этом убивают своих мучителей и обидчиков. Даже дети в его произведениях обладают рядом отрицательных качеств. Так в повести «Способный ученик» Тодд расстреливает людей из винтовки, а Чарли, герой романа «Ярость», убивает учителей и берет в заложники весь класс. Даже его одноклассники не осознают своего положения и безумия Чарли, поскольку также пропитаны злобой и агрессией к окружающему миру и людям.

Одним из центральных в творчестве автора можно назвать роман «Зеленая миля». Это одно из самых популярных произведений, в котором наиболее полно раскрывается тема религии. В своем романе Кинг описывает второе пришествие Христа. Действие происходит в 1932 г. — время великой депрессии и год избрания Рузвельта президентом США.

История рассказывается от лица Пола Эджкомба — бывшего надзирателя федеральной тюрьмы штата Луизиана «Холодная гора». В его обязанности входит проведение казней. Пол — старший надзиратель тюремного блока, в котором содержатся приговоренные к смертной казни на электрическом стуле. В тюрьме этот блок, застеленный светло-зеленым линолеумом, называют «Зеленая миля», по аналогии с «Последней милей», которую приговоренный проходит в последний раз. На момент повествования в блоке «Е» ожидает смерти француз Эдуар

Делакруа.

Вскоре в блок прибывает еще несколько заключенных, первый из которых Джон Коффи. Странный вид этого человека сразу привлекает внимание Пола: абсолютно лысый негр более двух метров ростом и весом около двухсот килограммов, по поведению скорее похожий на умственно отсталого ребенка, чем на взрослого человека.

Еще один заключенный — Уильям Уэртон, также известный как «Малыш Билли» и «Дикий Билл». Несмотря на свои девятнадцать лет, Уэртон — смертельно опасный маньяк, безжалостный и кровожадный.

Теперь обратимся к взаимодействию текста Кинга с библейским сюжетом. Название тюрьмы («Холодная гора») говорящее — проводится прямая параллель с Голгофой. Голгофа — это место мучений, страданий по названию холма близ Иерусалима, где по христианскому вероучению был распят Иисус Христос [7]. Как и Христос, Джон Коффи находился в блоке «Е» еще с двумя заключенными. Согласно Евангелию, Христос был распят между преступниками Дисмасом и Гестасом, получивших прозвание Благоразумного и Безумного разбойников. «И сказал Иисусу: помяни меня, Господи, когда приидешь в Царствие Твое! И сказал ему Иисус: истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю». Здесь прямая аналогия с французом Делакруа, который перед смертью молился и просил прощения за свои преступления. Но в отличие от библейского сюжета Джон Коффи не говорит о спасении души преступника. Перед смертью Делакруа заботится не о своей душе, а о мышонке, которого зовут Мистер Джинглз. Надзиратели обещают ему отправить мышонка в Маусвиль, где он станет цирковой мышью и будет показывать номера для взрослых и детей, и именно Джон Коффи забирает мышонка себе. Таким образом, грешники не просят о рае, не заботятся о душе. В так называемый рай должен попасть мышонок, а не человек.

У Пола проблемы со здоровьем. Болезнь Пола позволяет Джону Коффи проявить свои сверхъестественные способности. Случайно прикоснувшись к старшему надзирателю, тихий и равнодушный ко всему заключенный оживляется и заявляет, что «может помочь». Потрясенный Пол видит, как Джон Коффи сначала поглощает болезнь как некую субстанцию, а затем выпускает ее из себя в виде тучи мошкары. Удивительное исцеление заставляет Пола сомневаться в виновности Джона Коффи.

Снова обратимся к библейскому сюжету. В число чудесных деяний Христа также входят воскрешение (Воскрешение сына

вдовы Наинской, Воскрешение Лазаря), исцеление (Исцеление расслабленного, Исцеление прокаженного) и изгнание бесов (изгнание демонов из человека в Гадаре). Чудо было совершено в стране, лежавшей на восточном берегу Галилейского озера. На берегу Иисуса и его учеников встретил бесноватый. Этот бесноватый, издалека увидев Иисуса, поклонился ему и закричал «что Тебе до меня, Иисус, Сын Бога Всевышнего? Заклинаю Тебя Богом, не мучь меня!». А после на вопрос Иисуса как его имя, отвечал: «Легион», указав этим на обитание в нем большого количества нечистых духов. Бесы просили Иисуса не высылать их вон из страны той, а пустить их в стадо пасущихся рядом свиней. Иисус позволил им, и все стадо свиней бросилось с крутизны в море и погибло в воде.

Так, при исцелении Мелинды, поглотив опухоль, Коффи почему-то не выпускает ее в виде тучи мошек, как делал до этого, и ему сразу же становится плохо. Уже в камере Коффи выпускает мошек. Но в отличие от библейского сюжета, мошки у Джона Коффи попадают не в животных, а в еще одного надзирателя — Перси Уэтмора. Он — садист, злобный, трусливый и жестокий. Он развлекается, издеваясь над заключенными. Перси сходит с ума и заканчивает свои дни в психиатрической клинике.

Последние главы «Мили» во многом соответствуют библейским. Коффи доказывает свою невиновность Эджкомбу, но тот не может освободить его. Высшие чины никогда не согласятся освободить негра-убийцу: слишком удобна эта фигура для судебного процесса. И Эджкомбу приходится проводить Коффи в последний путь. Перед смертью негр сознается, что он готов к смерти. На свете оказывается много зла, и Коффи не может больше справляться с ним. Перед смертью он отдает Эджкомбу часть своей «силы». Теперь Пол будет жить дольше остальных людей, но он обречен нести крест чужой боли, в наказание за то, что поднял руку на «Создание Божье» [3].

Сам Стивен Кинг считает себя религиозным человеком, читает Библию, но церковь не посещает, отличаясь собственной интерпретацией второго пришествия и образа Христа. Христос у него показан в образе чернокожего мужчины, что обусловлено историей афроамериканцев — рабством, гонениями, эксплуатацией труда. Знаковыми предстают имена главных героев: Пилат и Пол. Pilat&Paul. Иисус Христос и Джон Коффи. JesusChrist&John Coffie [3].

Есть обшие черты с романом М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Иешуа лечит мигрень прокуратора Иудеи, так же как Джон Коффи лечит болезнь Пола. Поговорив с Иешуа, прокуратор понимает, что он не виновен, но сделать ничего не может. У

Булгакова Пилат наказан бессонницей, не спит он, не спит и его собака. Он сидит в своем кресле и ждет Иешуа. Так и Пол, на момент рассказа которому уже 104 года, не может умереть и проводит время в доме престарелых вместе с мистером Джингзом, которому передалась сила Джона Коффи. Как и Пилату у Булгакова, Полу остается жить и страдать от душевной боли: «Мы все обречены на смерть, все без исключения, я это знаю, но, о Господи, иногда зеленая миля так длинна», — говорит в финале романа престарелый Пол [4].

Повторяется все та же история — люди не признают спасителя в Джоне Коффи, так же обвиняют его в преступлении и ведут на казнь, а он, будучи безгрешным, берет на себя грехи человечества. Но в отличие от Христа, который молился в Гефсиманском саду, чтобы его «миновала чаша сия», Джон Коффи сам просит Пола отвести на электрический стул. «Я так устал от боли, которую слышу и чувствую, босс. Я устал от ненависти людей друг к другу. Я устал от того, что столько раз хотел помочь и не мог. Я устал от темноты. Но больше всего от боли. Ее слишком много» [4].

Как и Христос в Евангелии, Джон Коффи берет на себя грехи других людей, лечит болезни, но не может воскресить их. Это получается только с мышонком. Возможно, Джон Коффи не может воскрешать людей: мир стал еще хуже, как и души людей, люди не стремятся к спасению, поэтому мессия сам идет на смерть, не видя просвета во мраке этого мира.

Кинг показывает, что мир не изменился. Более того, стал хуже. Это показано на примере санитара из дома престарелых, в котором находится Пол. Санитар, как и Перси Уэтмор, издевается над стариками и получает от этого удовольствие. Людям не нужно спасение, темная сторона человека набирает силу, все зло повторяется, и человечество обречено.

Подобной интерпретацией евангельских сюжетов Стивен Кинг пытается достучаться до читателя, старается задеть самое сокровенное в его душе, чтобы каждый задумался о своей жизни, об отношении к окружающим, о последствиях своих поступков.

Сегодня Стивен Кинг — один из самых популярных писателей современности, стремящийся в границах массовой литературы ставить и решать серьезные вопросы. Кинг сталкивает нас с потаенными страхами, желаниями, проблемами. Пугает в произведениях «не монстр под кроватью», а суровая правда жизни — ругань соседей и плач ребенка за окном, жесткость знакомого мальчишки, сектанты, стучащие в нашу дверь и с горящими глазами проповедующие «истинную веру».

Литература

1. Биография Стивена Кинга. [Электронный ресурс]. URL: http:// ria.ru/spravka/20120921/754267383.html
2. Дмитриева А. С. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.
3. Захарова С., Захаров Е. Бог и Стивен. Читал ли Кинг Булгакова? [Электронный ресурс]. URL: http:// www.stephenking.ru/texts/ articles/god_and_stephen.html
4. Кинг С. Зеленая миля / пер. с англ. Д. Вебер. М., 2012.
5. Львов А., Назаренко М. Стивен Кинг. [Электронный ресурс]. URL: http://fantlab.ru/autor22
6. Толковый словарь Ефремовой [Электронный ресурс]. URL: http://www.efremova.info/word/zabvenie.html#.U3TcI_l_vQg
7. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. URL: http://www.vedu.ru/expdic/5756/
8. Distinguished Contribution To American Letters [Электронный ресурс]. URL: http://www.nationalbook.org/amerletters.html#. U3TIT_l_vQh
9. Robert Morgan. StephenKing [Электронный ресурс]. URL: http:// news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/newsnight/6174256.stm
10. Nebula. [Электронный ресурс]. URL: http:// www.fantasticfiction. co.uk/awards/nebula.htm
11. Récompenseslittéraires de Stephen King [Электронный ресурс]. URL: http://clubstephenkinglille.forumactif.com/t1133–recompenses-litteraires-de-stephen-king
12. The O. Henry Prize Stories [Электронный ресурс]. URL: http:// www.randomhouse.com/anchor/ohenry/winners

Чак Паланик
А. С. Коломийченко

В 2000-х годах на книжных полках появилась серия книг в оранжевых обложках, объединенных названием «Альтернатива». В нее входили, как правило, зарубежные авторы XX–XXI вв., творчество которых так или иначе можно назвать эпатажным, и именно эта характеристика вкупе с яркой обложкой привлекла молодое поколение читателей. Среди писателей, оказавшихся в числе «альтернативщиков» одним из первых, был американец Чак Паланик, также являющийся абсолютным лидером по количеству представленных в вышеупомянутой серии произведений.

Charles Michael Palahniuk, известный в России под псевдонимом Чак Паланик (год рождения 1962), — коренной американец, имеющий украинские корни. Писать он начал в сфере СМИ: окончив в 1986 г. факультет журналистики, Паланик работал стажером в «National Public Radio's KLCC», корреспондентом в местной газете. Другие профессии были еще дальше от литературы (к примеру, работа автомехаником), но будущему писателю всегда хотелось «делать нечто большее, чем просто работу» [2], поэтому он занимался также волонтерской деятельностью: помогал в приюте для бездомных, перевозил смертельно больных людей на встречи так называемых «групп поддержки», популярных в Америке. Этот факт биографии, возможно, и открыл серию эпизодов, впоследствии ставших фрагментами произведений писателя: «В «Бойцовский клуб» вошло много реальных историй. Книга позволила сохранить самые дикие годы моей жизни» [4]. Группы поддержки Паланик оставил после того, как умер один из пациентов, ставший ему близким.

Можно сказать, трагедии, возникающие на страницах его произведений и расписанные самыми темными красками (что и стало, очевидно, главным фактором, привлекающим жаждущую экстрима молодежь), сопровождают автора в реальной жизни. Отец Паланика оставил семью и в 1999 г. завел роман, завершившийся в духе шекспировских трагедий: возлюбленной отца Паланика оказалась женщина, отправившая в тюрьму бойфренда, который, в свою очередь, поклялся отомстить. Выйдя на свободу, он расправился с бывшей подругой и ее новым ухажером, а затем сжег их тела в доме. За двойное убийство мужчина был приговорен к смертной казни, и Паланик тяжело переживал не только смерть своего отца, но и тот факт, что он

способствовал вынесению приговора [2].

Паланик известен не только своей волонтерской работой, но и участием в группировке «Общество какофонии», устраивавшей мероприятия, неотъемлемыми атрибутами которых являлся дебош и алкогольное опьянение [2]. События, происходившие с автором в годы бунтарства, также послужили одним из фрагментов его текстов.

К созданию собственных литературных произведений Паланик пришел в уже зрелом возрасте — первое его творение было создано, когда ему было больше 30 лет. Первой книгой Паланика стала «Бессоница: если ты жил здесь, ты, должно быть, уже дома». Но ее автор по ряду причин отказался публиковать, хотя впоследствии часть этого романа вошла в «Бойцовский клуб» [6]. Вторым произведением Паланика стал более «черный» роман «Невидимки», и именно с него, вопреки распространенному мнению, началась карьера писателя. Как и следовало ожидать, издатели отказались выпускать книгу в свет, возможно, по причине личного отторжения к ее содержанию или же в страхе перед реакцией общественности. В любом случае на данном этапе творческого пути писателя «Невидимкам» пришлось остаться невидимыми.

Первая неудача подтолкнула Паланика представить издателям, назвавшим предыдущую книгу «разрушительной», еще более «разрушительную» вещь, а именно роман «Бойцовский клуб» [6]. К удивлению автора, это произведение вызвало интерес у представителей издательств, и они выразили желание его опубликовать. Реакция читателей и критиков была неоднозначной: автор справился с поставленной задачей — шокировать аудиторию, и это одновременно привлекало и отталкивало. Тем не менее роман принес популярность Паланику, завоевал несколько наград. Постепенно книга оказалась в поле зрения голливудских режиссеров, в частности Дэвида Финчера. В 1999 г. им был снят фильм по мотивам романа Паланика «Бойцовский клуб», который и сделал имя автора по-настоящему популярным.

С этого момента начался активный период творчества Паланика, который продолжается до настоящего момента. Автор пишет романы «Удушье», «Дневник», «Призраки», «Колыбельная», «Снафф», «Уцелевший», «Пигмей», «Кто все расскажет», «Проклятые», обрела новую жизнь некогда оставшаяся незамеченной книга «Невидимки». Его произведения признавали не менее «разрушительными», но у писателя больше не возникало проблем с их публикацией. Несмотря на некий эффект «конвейера» в плане написания книг, популярность Паланика

только возрастает, и интерес к его творчеству не убывает.

Первые же шаги в литературе Паланик начал с жутких историй, положенных в основу сюжета, образов, доведенных до гротеска, поэтики деструкции. Причем все это находится не в отрыве, а, напротив, в тесной связи с наиболее актуальными общественными явлениями и проблемами. Так, например, в «Невидимках» автор демонстрирует все неприглядные стороны популярности, жизни знаменитостей, в «Призраках» под прицелом писателя оказывается творческая среда. Но развенчание культа вещей, карьеры или гламура происходит в его книгах достаточно жестким образом: персонажи, представляющие ту или иную среду, прослойку общества, порой напоминают некий цирк уродов. Модели с отстреленными челюстями, трансвеститы, извращенцы всех возможных видов, люди, обладающие паранормальными способностями, больные прогерией (преждевременным старением организма) и т. д. История их жизни не менее отвратительна и часто гипертрофирована: порой возникает ощущение того, что сюжет со всеми его хитросплетениями, узнаваниями, детективными элементами (убийствами, погонями, расследованиями, загадочными происшествиями), «внезапными» столкновениями персонажей, чьи судьбы оказываются в зависимости друг от друга, больше подходит для остросюжетного фильма. Это в совокупности с эпатажными историями и героями, а также интересом к актуальным для современности вопросам, возможно, и является главной причиной успеха Паланика, особенно среди молодежи, падкой на черный юмор, шок и табуированные темы.

Что касается последних, то они действительно широко представлены в произведениях данного писателя: наркомания, алкоголизм, гомосексуализм, сексуальные извращения, психические заболевания и пр. Все это буквально расцветает благодаря красочному изложению и обсценной лексике, ставшей чрезвычайно востребованной с момента раскрепощения литературы и массмедиа. Сам Паланик утверждает, что он всегда старается создать то, что может шокировать его самого, что он никогда бы не дал прочитать своей матери или своему племяннику или не смог бы прочесть на публике [1].

Примечательно, что количество нецензурных слов и выражений на протяжении творческого пути Паланика было непостоянным: от нескольких штук в «Бойцовском клубе» до нескольких десятков в «Призраках». То же касается и сцен откровенного содержания, которые могут быть расписаны во всех деталях, а могут и напрочь отсутствовать в книге или быть представленными эвфемистично. При этом Паланика многие

критики и издатели характеризуют как человека скромного, застенчивого, не желающего распространяться о своей личной жизни [1].

Черный юмор можно рассматривать как одну из основных составляющих произведений Паланика. Причем, это не «смех сквозь слезы» (что было бы довольно странно в рамках литературы XXI в., в которой давным-давно убил всякое сочувствие постмодернизм), а, скорее, чеховский юмор, зачастую невидимый на первый взгляд. Сам автор считает, что лучший способ справиться с какой-либо проблемой — сделать так, чтобы над ней можно было посмеяться, и отмечает, что над описанными в его книгах историями смеется не только он сам, но и издатель, что является своего рода показателем качества нового произведения [1].

Таким образом, обращаясь к наболевшим проблемам общества, выставляя их в омерзительном свете и насмехаясь над ними, Паланик старается их преодолеть, по крайней мере на уровне сознания читателей. Именно это и делает его творчество не просто складом «чернухи», а литературой.

В роли «моста», соединяющего тексты Паланика с реальной жизнью, выступают также прямые упоминания и многочисленные аллюзии на различные бренды, продукцию популярных компаний, рекламу, исторические факты и т. д. Связь же его книг с мировой литературой осуществляется с помощью реминисценций на различные художественные произведения, например, на Библию в романе «Уцелевший», в котором затрагивается тема печально известной в Америке религиозной общины.

Персонажи, представленные в книгах Паланика, как уже было сказано, наделены некими физическими или моральными уродствами, причем «нормальные» с точки зрения читателя люди являются не меньшими уродами, чем те же извращенцы и наркоманы, поскольку жажда комфорта или погоня за успехом уничтожили в них все человеческое. Возможно, в этом и причина их тяги к саморазрушению и деструкции как таковой — своего рода наказание за «упадок». Модель стреляет себе в лицо, офисный работник позволяет себя избивать, и целый калейдоскоп самоистязаний представлен в романе «Призраки», построенном по принципу мозаики — он собран из отдельных рассказов и множества персонажей, которые оказываются запертыми вместе в заброшенном театре. Причем если изначально увечья наносились ими с целью прославиться на весь мир как мученики, то к финалу создается ощущение, что персонажи упиваются собственными страданиями, что заставляет их прибегать к более изощренным

способам саморазрушения.

Зачастую героями произведений Паланика манипулируют, принимают все решения за них. Особенно ярко это продемонстрировано в романе «Уцелевший», где жизнь главного героя является чередой «руководителей»: сначала это была религиозная община, в которой он родился, затем работодатели, рекламный агент, старший брат, девушка Фертилити. Наибольшей проблемой, несмотря на все происшествия, бывшие с ним, для героя становится момент, когда он остается один, и ему приходится принять решение самостоятельно. Даже в этом случае он полагается на решение судьбы и, в частности, падающий самолет, на борту которого он находится. К разговору о судьбе можно добавить также тот факт, что в книгах Паланика «воля» может исходить не только от людей, но и от некого рока, фатума. Лучшей иллюстрацией этого является опять-таки «Уцелевший», в котором проблема предопределенности становится одной из основных. Воплощена она в образах брата и сестры, обладающих даром предвидения, от которого они рады избавиться, поскольку ничто в мире не может их больше удивить. Примечательно, но именно отсутствие спонтанности, неожиданности угнетает этих персонажей, тогда как осознание того, что будущее невозможно изменить, они не считают проблемой.

Во многих персонажах есть и «светлые» задатки, что объясняет авторский интерес к ним. К примеру, личности, находящиеся под влиянием чего-либо (той же тяги к потребительству или жажде популярности), по ходу развития сюжета так или иначе стремятся избавиться от этого (порой весьма жестокими и странными методами). Так, главная героиня романа «Невидимки» решает избавиться от своей красоты, чтобы не быть зависимой от всеобщего внимания.

Творчество Паланика нельзя однозначно отнести к постмодернизму, поскольку оно не подстраивается под каноническую трактовку данного направления, однако некие его черты все же присутствуют в произведениях писателя. Например, персонажи абстрагированы от происходящего, практически не испытывают эмоциональных переживаний, а некоторые, напротив, утрированно реагируют на происходящее, в любом случае их реакция выглядит неправдоподобно, что создает впечатление кукол, поставленных на место людей. Можно говорить также и о своего рода «смерти автора» в рамках произведений, что выражается в отсутствии четко прослеживающегося авторского голоса.

Зачастую персонажи носят «говорящие» или символичные имена: Фертилити (от англ. «плодовитость, изобилие») — имя

бесплодной девушки, при этом очевиден сарказм, Тендер (от англ. «нежный») — имя для младших братьев в общине, которым предстояло безропотно исполнять поручения работодателей и отдавать заработанные деньги старейшинам, Адам (библейский прародитель всех людей) — имя для старших братьев, которые становились основателями нового рода и т. д.

Обращают на себя внимание также женские образы — женщины на страницах произведений Паланика носят некий инфернальный характер и зачастую разрушительно влияют на других персонажей. Возможно, этот факт связан с ориентацией самого автора, хотя однозначно говорить об этом нельзя.

Объединяют книги Паланика не только вышеперечисленные черты, но и их структура: его произведения фрагментарны, нелинейны, события часто строятся не в хронологическом порядке и постоянно перемежаются отвлеченными картинами или рассуждениями. Нередко наблюдается цикличность, кольцевая композиция: момент, с которого начинается текст, является и его финалом. Также характерной особенностью творчества писателя является «детализированность», повышенное внимание к деталям, зачастую не играющим значимой роли в сюжете. В каждом произведении подобные затянутые описания, стилизованные под энциклопедические статьи, выполняют различные функции: в романе «Уцелевший» подробные описания работы по дому или распорядка дня знаменитости призваны показать рутинность и огромное количество бесполезных мелочей, о которых приходится постоянно думать объекту всеобщего внимания или рабочему вместо по-настоящему важных вещей. Сам Паланик объясняет подобный прием таким образом: «Во-первых, подлинные мелочи помогают людям поверить в вымышленные части произведения. Во-вторых, полезная информация делает чтение беллетристики более “обучающим” и благородным, а не просто формой развлечения. В-третьих, рецепты смотрятся на странице иначе, как стихотворение или песня. Рецепт ломает скучный вид обычной страницы и делает ее менее обременительной для читателя» [4].

Некоторые читатели были возмущены тем, что описываемые факты не соответствуют действительности, однако Паланик и не претендует на правдоподобие, по крайней мере во всем, что касалось рецептов приготовления взрывчатых веществ: «Мой брат инженер, и он помогал мне с формулами. В последний момент наш издатель испугался и попросил нас изменить по одному ингредиенту в каждой формуле, чтобы читатели не смогли сделать бомбу» [4].

Несмотря на достаточно большое количество произведений,

многие из которых получили высокую оценку критиков, ключевым романом Паланика по-прежнему остается «Бойцовский клуб», имевший широкий отклик общественности. Выпущена книга была в 1996 г., и уже через три года был снят одноименный фильм, главные роли в котором сыграли Бред Питт, Эдвард Нортон и Хелена Бонем Картер [2], что в значительной степени обеспечило успех кинокартины. Даже сам автор был в восторге от результатов работы режиссера Дэвида Финчера, несмотря на то, что финал произведения и ряд других его элементов были изменены: «Я не могу представить себе фильм лучше» [4]. Фильм имел успех в первую очередь у молодежи, поскольку своим содержанием и призывом главного героя бросал вызов обществу, хотя Паланик утверждал, что никакого призыва к борьбе он не делал, а лишь посмеялся над собой и своими юношескими воззрениями [4]. Тем не менее многие зрители получили лишь некие отрывочные представления об идее произведения, за счет чего произошла популяризация идеи подпольных бойцовских клубов (в рамках которых собирались непрофессиональные бойцы), также «настольным фильмом» «Бойцовский клуб» стал для части представителей такой субкультуры, как футбольные хулиганы.

Сюжет книги, как и практически всех произведений писателя, «кинематографичен» (очевидно, по этой причине на него обратили внимание в Голливуде): у ничем не примечательного офисного работника начинается раздвоение личности, о котором он не догадывается, и его «второе я» создает организацию, направленную на разрушение государства и общества. В таком виде роман выглядит достаточно «красиво», «сглажено». Но книгу (как и все прочие творения Паланика) не случайно считают эпатажной: сюжет погружен в едкую смесь из гротескных образов смертельно больных из обществ поддержки, физиологических подробностей, сатирических ситуаций в лучших традициях черного юмора и т. д. Хоть в «Бойцовском клубе» практически отсутствуют (по сравнению с другими книгами Паланика) обсценная лексика и сцены порнографического характера, читателей приводят в ужас эпизоды, в которых рассказывается, каким образом официанты, работающие в дорогих ресторанах, «издевались» над клиентами, или эпизоды изготовления из человеческого жира, полученного благодаря операциям по откачке целлюлита, мыла.

Несмотря на то что подобные моменты выглядят нарочито утрированными, Паланик говорит о том, что большинство из них имеют реальное подтверждение в жизни: «Ну, например, чудовищная история про то, как пьяный ирландец помочился на

Blarney Stone (камень в стене ирландского замка, по легенде дающий дар красноречия всем, кто его поцелует. — *прим. авт.*) — так сделали мои друзья. Мой друг Майк вклеивал порнокадры в диснеевские фильмы, когда он работал киномехаником. Я действительно ходил в группы поддержки для неизлечимо больных, потому что это помогало мне почувствовать себя лучше после ужасной работы на фабрике. Мой друг Джефф — реальный прототип Тайлера Дердена — проделывал ужасные вещи с едой, когда работал официантом на приемах в богатых отелях. Да почти ничего в книге не выдумано» [4].

Поражает и цинизм персонажей (которые в отличие от героев поздних произведений Паланика выглядят более эмоциональными и приближенными к действительности): в попытке предотвратить встречи с ненавистной главному герою женщиной, которая, так же, как и он, посещает всевозможные группы поддержки умирающих, не будучи больной, они пытаются их «поделить»: «— А как насчет рака кишечника? Да, эта девочка твердо вызубрила свой урок. Рак кишечника мы поделим поровну. Ей достаются первое и третье воскресенья каждого месяца». Причем цинизм рассматривается не как нечто из ряда вон выходящее, а, скорее, как норма за счет того, что в обществе подобное отношение к окружающему — не редкость: «Если новая машина, произведенная компанией, на которую я работаю, выехала из Чикаго со скоростью шестьдесят миль в час, и тут у нее заклинило дифференциал, и она улетела в кювет, разбилась, бензобак взорвался, и все, кто был в салоне, сгорели заживо, должна ли компания отозвать все проданные автомобили этой модели на доработку?».

Цинизм персонажей как одна из составляющих черного юмора произведения подкрепляется авторским стилем — группы поддержки для экономии времени названы по заболеваниям их участников, что создает языковую игру в диалогах героев: «Мы можем честно поделить неделю, объясняю я. Марла берет себе костные болезни, болезни мозга и туберкулез. Я оставляю за собой рак яичек, паразитов крови и хроническое слабоумие». Магистральной темой «Бойцовского клуба» становится идея очищения, своего рода катарсиса через саморазрушение, которое может реализовываться как в виде физического самоистязания (драки, химические ожоги), так и в виде аскетизма, отказа от всего, что было дорого: «Все уничтожено взрывом, даже стеклянный зеленый сервиз ручной работы с крохотными пузырьками внутри и неровностями снаружи от прилипшего песка». Подробное описание деталей подчеркивает, насколько ценными для главного героя были подобные несущественные

мелочи. По мнению Паланика, многие люди поглощены манией потребительства, приобретения ненужных им вещей, которые они видят в рекламе: «И вот ты стал пленником своего уютного гнездышка, и вещи, хозяином которых ты некогда был, становятся твоими хозяевами».

«Второе я» главного героя появилось в его сознании не случайно — с самого начала персонаж предстает как покорный исполнитель чужой воли, не имеющий собственного мнения: он получает образование и находит работу под влиянием отца, удобную софу и прочую мебель покупает под влиянием каталогов, позволяет компании производить опасные для жизни людей автомобили под влиянием начальника. От осознания бесполезности собственной жизни наступает бессонница, избавиться от которой позволяют лишь группы поддержки смертельно больных. Чужие страдания помогают главному герою почувствовать себя счастливым. Еще одна героиня также использует группы поддержки в корыстных целях — они помогли ей понять суть смерти и научиться ценить свою жизнь: «Она не понимала, что такое жизнь, потому что ей не с чем было сравнивать. О, но теперь-то она знает, что такое смерть и умирание, что такое настоящее горе и подлинная утрата. Что такое плач и содрогание, смертный ужас и угрызения совести. Теперь, когда Марла знает, что с нами всеми будет, она может наслаждаться каждым мгновением своей жизни». Характер главного героя описывается в ироническом ключе — когда во время медитации пациенты видели своего «внутреннего зверя», он видел пингвина.

В романе постоянно возникает оппозиция «свободный — несвободный», которая воплощается в главном герое и его «альтер эго»: «Мне многое нравится в Тайлере Дердене. Его смелость и смекалка. Его выдержка. Тайлер — забавный, обаятельный, сильный и независимый. Люди верят ему, верят, что он изменит мир к лучшему. Тайлер — свободный и независимый. А я нет».

В целом, в «Бойцовском клубе» превалируют декадентские мотивы: деструкция, «опьянение», безумие, дисгармония. Даже любовь предстает декадентской: «Я люблю Тайлера. Тайлер любит Марлу. Марла любит меня. А я Марлу не люблю, да и Тайлер меня больше не любит. Когда я говорю «любить», я имею в виду «любить» не в смысле «заботиться», а в смысле «обладать». И если предшествующая жизнь главного героя представлялась ему адом, то в финале он оказывается в раю — в психбольнице: «На небесах очень тихо, потому что все ходят в тапочках на мягкой подошве… Ангелы здесь — точь-в-точь, как в Ветхом Завете. Они

делятся на легионы, у них есть свое начальство, и они работают посменно… Еду тебе приносят на подносе вместе с тарелочкой, на которой лежат таблетки… Я повстречался с Богом. Он сидел за просторным ореховым столом, а за спиной у него висели все его дипломы». Так, данный образ предстает прозаичным, сниженным.

Как практически во всех произведениях Паланика, в романе события происходят не в хронологическом порядке. Более того, по ходу повествования постоянно перемежаются не только события, происходившие в разное время, но и лирические отступления автора, что создает эффект «дробления» целостной картины и дает возможность читателю представить состояние главного героя, в сознании которого царит такой же хаос, а такое же состояние окружающего мира. Несколько упорядочивает сюжет кольцевая композиция, наилучшим образом подходящая для киносценария.

Хоть роман и заканчивается «раем», участники организации, активно занимавшейся разрушением общества, проникли даже в среду сотрудников психбольницы, и не оставляют главного героя, в котором по-прежнему видят лидера: «Нам вас не хватает, мистер Дерден». Таким образом, несмотря на то что главный герой, как ему кажется, «убил» своего двойника, его по-прежнему затмевает его «второе я», угроза не исчезла, и его жизнь уже никогда не наладится.

Как бы ни относились к творчеству Паланика критики и читатели, стоит признать, что его проза заняла свое заслуженное место в американской и современной мировой литературе в целом. Также его творческая манера способствовала формированию художественных принципов «альтернативной прозы» (о ней было сказано в начале), которой свойственны «чернуха», упрощенный авторский язык, гротеск, интерес к табуированным темам, за счет чего произведения разных писателей могут показаться похожими (например, книги Ирвина Уэлша, Дугласа Коупленда, Джона Кинга и т. д.). Очевидно, именно за счет того, что критериями для включения авторов в серию «Альтернатива» являются именно вышеперечисленные элементы, в нее попали не только писатели XXI в., но и Уильям Берроуз, Хантер Томпсон, Энтони Берджесс. Можно сказать, что Паланик продолжает традицию этих писателей желанием эпатировать, взбудораживать читательское сознание. Однако, как уже было сказано, это делается не просто ради своего рода «черного пиара» для повышения рейтинга, а для создания так называемого «негативного катарсиса» — очищения за счет испытанного шока, ужаса, негодования. Кроме того, все, о чем говорит в своих произведениях Паланик, пусть и утрированно, но

так или иначе представлено в реальной жизни, поэтому желание автора привлечь внимание к данным проблемам и попытаться справиться с ними с помощью смеха можно считать оправданным и небеспочвенным.

Литература

1. Jordan E. Rosenfeld. The WD interview: Chuck Palahniuk: Shock and awe [Электронный ресурс]. URL: http:// www.writersdigest.com/writing-articles/by-writing-genre/literary-fiction-by-writing-genre/ the_wd_interview_chuck_palahniuk_shock_and_awe
2. Биография Чака Паланика [Электронный ресурс]. URL: http:// biographera.net/biography.php?id = 362
3. Бойцовский клуб [Электронный ресурс]. URL: http://www. awriterscult.com/
4. Кочеткова Н. Я действительно ходил в группы для неизлечимо больных [Электронный ресурс]. URL: http:// izvestia.ru/ news/302145
5. Паланик Ч. Бойцовский клуб / пер. с англ. И. Кормильцева [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/INPROZ/PALANUK/
6. Паланик Ч. Элементы биографии [Электронный ресурс]. URL: http://palahniuk.info/author/biography.html

Уильям Форд Гибсон
К. В. Штейнбах

Уильям Форд Гибсон родился 17 марта 1946 г. в городе Конвэй, штат Южная Каролина. В тринадцатилетнем возрасте Уильям без ведома матери приобрел собрание текстов писателей-битников [7], среди которых ему запомнились Аллен Гинзберг, Джек Керуак и особенно — Уильям Берроуз [7]; последний и оказал на него значительное влияние. Нужно сказать, что чтением книг Уильям Гибсон увлекался и до этого — его робость вкупе с ранней смертью отца (будущему писателю на тот момент было шесть лет) и проживанием в маленьком городе Визвилль (Wytheville), штат Вирджиния, тому способствовали; предпочитал он при этом научную фантастику. Тем большим был «шок» (в хорошем смысле слова) от узнавания в отдельных фрагментах книг Берроуза американской научной фантастики 1940–1950 гг. [7] и способов использования ее.

В определенном смысле толчком к началу писательской карьеры для Уильяма Гибсона стало начало вьетнамской войны и крепнущая в американском обществе уверенность в том, что конфликт затянется надолго. Гибсон подходил для несения военной службы, и дабы избежать ее он переезжает в Канаду. Вначале он живет в Торонто, затем после женитьбы переезжает в Ванкувер, появившийся в его рассказе «Зимний рынок» (Winter Market) (1985) (условием публикации рассказа было то, что его действие должно происходить в Ванкувере [12]) и романе «Страна призраков» (Spook Country) (2007). Первое время Гибсон зарабатывает на жизнь поиском и перепродажей различных артефактов поп-культуры [11]; позже, поступив в Университет Британской Колумбии (University of British Columbia), он осознает, что учиться и получать за это гранты для него проще, чем найти нормальную работу [4]; примерно в этот период и начинаются его первые творческие попытки. По словам самого Уильяма Гибсона [4], первым опытам писательства предшествовал период размышлений о научно-фантастической литературе без мыслей о самом творчестве, в результате чего он выстроил примерную картину того, что в данной сфере может прижиться, а что — нет. После посещения курса научной фантастики он написал свой первый рассказ — «Фрагменты голографической розы» (Fragments of a Hologram Rose) (1977) [10], который открывает сборник рассказов «Сожжение Хром» (Burning Chrome) (1986) и в определенной степени является программным.

Его особенность заключается в том, что самая выдающаяся черта стиля Уильяма Гибсона — «рваное», прерывистое повествование — накладывается на фрагментированное восприятие самого героя. Он (герой) просматривает случайно найденные воспоминания ушедшей подруги, и память — как девушки, так и Паркера (имя героя) — не рисует общую картину, но лишь выхватывает отдельные детали: рикша, показывающий средний палец, «…серый монумент», наконец, центральный образ — распавшаяся на множество осколков голограмма розы на уничтоженной открытке. «…Однако каждый осколок показывает розу под иным углом» — подводится итог рассказа, и одновременно начинается история самого Уильяма Гибсона.

Примечательно развитие тематики произведений автора: так, ряд первых его рассказов, таких как «Континуум Гернсбека» (The Gernsback Continuum) (1981) — пародия и в то же время общая картина научно-фантастической литературы Америки в 40–50-х годах XX в. «Красная звезда, орбита зимы» (Red Star, Winter Orbit) (1983) и «Принадлежность» (The Belonging Kind) (1981) находятся, на наш взгляд, в рамках скорее традиционной научной фантастики и постмодернизма, нежели того направления, в рамках которого первоначально действовал Уильям Гибсон.

Позже это направление получило название «киберпанк» [6] — термин, который сам писатель не очень любит, так как под ним преимущественно понимаются внешние атрибуты, а не сам стиль письма. Но уже первое из известных его произведений, открывающее сборник «Сожжение Хром» (1986) — рассказ «Осколки голографической розы» — задает место и общие законы того художественного мира, который позже разовьется в так называемой «Трилогии Муравейника». Основными, на наш взгляд, текстами, определившими главные проблемы первой трилогии, являются «Зимний рынок» (основные темы рассказа: «оцифровка» человеческой личности, или же определенный объем данных, который обладает всеми признаками индивида — то, что можно охарактеризовать как «искусственный интеллект»), заглавный рассказ «Сожжение Хром» (в нем мы видим безжалостные законы мира, в котором решающее значение имеют не личность и даже не деньги, а информация). В том же сборнике начинает свое существование и характерная стилистика автора: как правило, полное отсутствие какой-либо моральной оценки происходящего; исключенность из текста напрямую выраженной авторской позиции; изображение таких героев и мест, которые точнее всего можно было бы назвать находящимися «на дне» жизни общества; обилие технологий, которое в основном и задает произведениям холодно-рациональный тон. Впрочем, расчетливость героев

Гибсона зачастую принимает характер борьбы за выживание где-нибудь в джунглях, а не в высокотехнологичном мире. Тем самым автор отрицает традиционную для классической фантастической литературы веру в то, что технический прогресс несет обществу благо. В произведениях Гибсона фактор высокотехнологичности вскрывает самое неприглядное, что есть в человеке; впрочем, негативным это выглядит лишь с нашей этической точки зрения.

Действие части рассказов сборника происходит в пределах Муравейника (The Sprawl) — целого конгломерата мегаполисов, ориентировочно расположенного на восточном побережье США; именно местом действия они объединены с более крупным и до сих пор самым известным произведением Гибсона — романом «Нейромант» («Neuromancer») (1984). Сам писатель признает, что в рассказах «Джонни Мнемоник» (Johnny Mnemonic) (1981) и «Сожжение Хром» и был заложен фундамент для произведения схожей поэтики, но большего масштаба [4]. На написание романа писателю был отведен год [4], в то время как по его собственным ощущениям от момента написания романа его отделяло около 4–5 лет; именно поэтому основным чувством, владевшим над Гибсоном в течение этого года, был «…слепой животный ужас» [4], и именно этим объясняется бешеная насыщенность книги.

«Нейромант» поразил всех прежде всего языком — потоком динамичных образов, неожиданных метафор, сленга. В то же время мир Муравейника, дегуманизированный и прагматичный, неуловимо напоминает американское (а благодаря глобализации и мировое) общество; это дает право добавить к уже упомянутому Берроузу Филиппа К. Дика [4] как выявителя паранойи, уже тогда, в 50–70-х годах XX в., крепко пустившей корни в американском обществе. Второй роман цикла — «Граф Ноль» или же «Нулевой отсчет» (Count Zero) (1986) — уже не обладает динамизмом предшественника; по признанию автора [4], после бешеного ритма «Нейроманта» он захотел дать характерам героев больше времени на развитие — хотя бы для того, чтобы читатель мог лучше осмыслить происходящее в книге. В сюжетном плане данный текст не является продолжением — набор действующих лиц практически полностью изменен. Но новые персонажи — тоже преимущественно из низов, те, кто чаще всего зовется «low-lifers», и мир явно все тот же, как и законы, царящие в нем. Третий роман цикла — «Мона Лиза Овердрайв» — сосредоточен в основном на идее оцифровки человеческой личности (он заканчивается физической смертью нескольких героев, которые продолжают жить в виде комплекса данных). Уильям Гибсон говорит в интервью [4], что важная роль компьютеров в его первых произведениях обусловлена тем, что на тот момент они

представлялись ему наиболее подходящими носителями человеческой памяти и выявителями ее механизмов. Роман примечателен тем, что именно в нем уделено больше внимания темам, получившим развитие в последовавших произведениях: значимость медийных фигур, психоэмоциональный отклик на определенные рукотворные объекты и другие, — все из которых так или иначе связаны именно с человеческой памятью как психическим феноменом.

Следующий комплекс произведений получил название «Трилогии Моста», так как основной локацией, вокруг которой развивается действие, является мост Бэй-Бридж, соединяющий города Сан-Франциско и Окленд в штате Калифорния. В недалеком будущем (трилогия писалась в 1990-х годах) он был непоправимо поврежден землетрясением и затем заброшен; впоследствии на нем стали собираться маргиналы и отщепенцы всех сортов. Таким образом, в романах данного цикла эта локация предстает как место, выпавшее из общего информационно-временного контекста, место вне всех известных правил и законов, именно благодаря этому представляющее особую ценность. В трилогию входят романы «Виртуальный свет» (1993), «Идору» (1996) и «Все вечеринки завтрашнего дня» (1999). В них куда больше внимания уделяется именно информационным технологиям; все прочие отодвигаются на задний план. С художественной точки зрения цикл примечателен тем, что ряд образов — одна из героинь по имени Рэи Тоэи, секретная хакерская интернет-сеть, сам мост Бэй-Бридж — при более пристальном взгляде на них становятся видимы как совокупность огромного количества составляющих, являясь, таким образом, метафорой самих романов, также составленных из множества фрагментов, а не являющихся целым и нерушимым монолитом. Третий цикл, завершающий роман которого под заголовком «Нулевая история» (Zero History) вышел не так давно — в 2010 г., с небольшими вариациями фактически помещен в современный мир. Главным событием данного цикла, пусть проходящим на заднем плане, но явно задающим тон происходящему в романе, является теракт 11 сентября и последовавшие за ним события. Важно оно по той причине, что децентрализовало расстановку мировых сил, и ранее казавшаяся незыблемой модель мирового господства США пошатнулась. Кроме того, Уильям Гибсон стал одним из первых писателей, отразивших это событие в текстовой форме. В одном из интервью [5] он назвал теракт 11 сентября самым важным из случившихся в XXI в. событий.

Цикл «Нулевая история» является возвратом к отдельным рассказам сборника «Сожжение Хром», а конкретно — к текстам

«Зимний рынок» и «Осколки голографической розы». Здесь мы уже не встретим жестоких городских джунглей Муравейника; в романах нет столь явно выраженного пребывания главных героев на дне, как в предыдущих трилогиях; такой радикальной темы, как оцифровка человеческой личности, тоже нет. Проще говоря, если романы от «Нейроманта» до «Всех вечеринок завтрашнего дня» можно было бы назвать приключенческими боевиками (с лихо закрученной интригой, сохраняемой за счет нескольких параллельно идущих сюжетных линий), то последний цикл — это детектив или триллер, в немалой степени дополненный стилистической составляющей, не совсем свойственной этим жанрам. Она заключается в том, что автор затягивает своего читателя в современное информационное поле — область, где знаменитости, реклама и секретные данные находятся в одном поле деятельности, ведь все это — информация. Соответственно и главные герои берутся автором из другой области: не наемники и отвергнутые обществом, но рекламные специалисты (Кейс Поллард — «Распознавание образов»), рок-звезды (Холлис Генри — «Страна призраков», «Нулевая история») — те, кого можно назвать высококлассными специалистами по работе с информацией, глубоко погруженными в культурно-информационный контекст.

Можно также добавить, что постепенно в творчестве Гибсона все более убывает чисто техническая составляющая романов. Одна черта остается главной для всех «больших» произведений Уильяма Гибсона (grass root movement): главные герои находятся не в эпицентре событий, но, скорее, на их обочине. Те процессы, что позднее, быть может, существенно повлияют на весь мир, лишь задевают их на какой-то краткий миг, а не затягивают вовнутрь; разъяснения читателю и главным героям при этом, как правило, не даются. Мы видим не сами события, но отражение их на поверхности с мощным подводным течением.

Одна из основных особенностей сюжета крупных произведений Уильяма Гибсона — их «ветвистость»; практически в любом из его романов единой сюжетной линии нет. Есть несколько героев, каждый из которых действует в пределах собственной сюжетной линии, но все лини сюжета постепенно стремятся к единой развязке всего произведения, зачастую весьма неожиданной. Единственным исключением является роман «Распознавание образов», где мы имеем дело лишь с одной главной героиней — Кейс Поллард. По признанию самого автора [5], следование единой сюжетной линии явилось для него одним из основных препятствий при создании данного текста. Второе отличие этого романа от других — минимум сюжетных пропусков

[5]: действие романа стабильное и ровное (по сравнению с прочими текстами Гибсона, разумеется). Роман «Распознавание образов» стал в этом отношении для автора экспериментальным.

В тот момент, когда случился теракт 11 сентября, около 100 страниц рукописи романа уже было написано [5]; когда Гибсон продолжил его написание, то осознал необходимость осведомленности своей героини — попросту говоря, переписал их уже с опорой на случившееся.

С написанием романа «Распознавание образов» творчество Уильяма Гибсона вышло на новый виток; автор более не пытается предугадывать будущее — теперь героев окружают не киберпространственные деки и нанороботы, но айподы, вирусный маркетинг, изделия известных дизайнеров и… последствия холодной войны. Словом, из будущего различной степени отдаленности действие переместилось в наше настоящее: «Будущее уже среди нас».

Перенасыщенность современного мира информацией, отраженная в романе, имеет отрицательные последствия для отдельных героев: так, главная героиня романа Кейс Поллард страдает от того, что можно было бы назвать «аллергией» на отдельные рекламные бренды. Результатом перегруженности информацией становится ее стремление к максимальной обезличенности одежды, интерьера, информационной среды рядом с собой: «То, что люди принимают за минимализм, — это аллергия, развившаяся в результате слишком долгого и тесного контакта с реакторной зоной генераторов современной моды». Информация сама по себе становится способной к причинению вреда — начинает жить собственной жизнью, что вполне соотносится не только с тематикой произведений автора, но и с постмодернистской концепцией взаимодействия мира реального и мира информационного как равноправных сторон.

В романе «Распознавание образов» ярче всего проявляется одна из характерных особенностей стиля Уильяма Гибсона — описание через бытовые вещи: одежду, эмблемы, — словом, некие более-менее широко известные общекультурные знаки. Но в романе они выглядят не как заурядные материальные объекты; здесь модный бренд разрастается до концепта, до определенной последовательности образов, возникающих при столкновении с ним, что наглядно показано на примере рекламной «аллергии» главной героини. Примечательно, что она — аллергия — достаточно избирательна; реагирует лишь на марки, которые, во-первых, известны по всему миру, во-вторых, являются симулякрами, как «Томми Хильфигер». Примечательно, что при этом Кейс Поллард носит куртку, фактически являющуюся тоже

симулякром — предельно точной копией одежды американских летчиков во время Второй мировой войны — и при этом относится к ней с любовью. Армейская амуниция и символика занимают в романе немало места: это и уже упомянутая куртка главной героини, и ее же папка «Штази» (секретной полиции ГДР) — невинный в общем-то аксессуар, — и противоперегрузочный корсет, который носит одна из ее знакомых, Магда. Войны, как Вторая мировая, так и холодная, неявно присутствуют в тексте; впрочем, автор низводит их проявления — точнее, предметы, связанные с ними — до состояния знаков, обыденных вещей, лишенных былой угрозы. Они занимают свое место в глобалистическом контексте как практичные и аскетичные, по-своему стильные вещи, утрачивают первоначальную семантику; даже взрыватель мины, засевший в голове одной из героинь, играет роль творческого генератора.

Схожее значение приобретает и теракт 11 сентября, занимающий в тексте значительную роль; он оторван от контекста, созданного средствами массовой информации. От Гибсона мы не услышим ни слова о террористах, «Аль-Каиде», — он придает этой дате другое значение, лишенное конкретики. Несмотря на «рукотворность» данного события, оно ощущается по своему описанию в романе, скорее, как безличное стихийное бедствие, вызванное гневом Божиим. Для автора это событие становится сломом американоцентристкой модели мира, ударом по чувству безопасности Соединенных Штатов. В отличие от своего коллеги и друга (эпизодически еще и соавтора) Брюса Стерлинга, также отразившего теракт в своей книге «Зенитный угол» как поворотный момент истории (особенно в отношении информационных технологий), Гибсон больше внимания уделяет не политическим и техническим переменам, но социально-психологическим.

В первую очередь это, конечно же, утрата чувства безопасности и стабильности; оно получает в романе олицетворение — отца Кейс, Уина Полларда, который исчезает в Нью-Йорке в день теракта (ведь именно отец чаще всего ассоциируется с безопасностью, защитой). Его пропажа дает героине основания предположить, что он погиб. Но так как он бывший сотрудник ЦРУ, становится сложным точно установить факт его смерти; именно эта неопределенность и описывает состояние мира в романе: «…после удара второго самолета отцовская горькая досада, его личное и профессиональное возмущение той чудовищной легкостью, с которой был нарушен периметр, были столь велики, что он просто исчез, испарился в знак протеста».

Помимо своей работы Кейс Поллард ведет и другую деятельность, в определенной мере обусловленную работой — она входит в ряды субкультуры с самоназванием «фрагментщики». Они занимаются сбором, обсуждением и интерпретированием отдельных видеоклипов, связанных лишь двумя главными и единственными героями и не имеющих логической последовательности. Героиню прежде всего привлекает контекстная чистота «фрагментов» — даже при помощи всей своей стилистической осведомленности она не может привязать происходящее в этих видеоотрывках к конкретной исторической эпохе. Самый узкий временной отрезок, который ей удается выделить — две последних трети XX века. Поиск анонимного автора, который пытается связаться с миром посредством своих произведений — тема, которую Гибсон уже делал основной силой, движущей сюжет. В «Графе Ноль» завязка выглядит практически аналогично: миллионер нанимает профессионала очень узкой отрасли и бросает ее на поиски так заинтересовавшего его автора. Конечно, в «Распознавании образов» это и остается основной сюжетной линией, так как и фокус авторского внимания следует за одной героиней.

На наш взгляд, подобный поиск в романе — это метафора поиска читателем автора, разгадывание ребуса (или же собирание пазла), которым является текст. Помимо вышеупомянутого романа можно найти и еще одну связь с уже написанным Гибсоном; один из главных героев «Идору», Лейни, обладал способностью, схожей с повышенной рекламной чувствительностью Кейс Поллард — он видел узловые точки событий, то есть из массива информации мог выявить отдельные детали и фактически предсказать будущее. Но и в первом, и во втором случае были и «побочные» эффекты: Лейни становился одержим манией убийства известных личностей, Кейс Поллард на отдельные рекламные образы реагировала паническим ужасом. Это — обратная сторона информационной пресыщенности современного мира, последствия которой подчас непредсказуемы.

«Распознавание образов» — название, относящееся не только к героям романа, но обращенное также к читателям. Насыщая текст брендами, известными персонами, определенными локациями, Гибсон не только стремится вызвать в памяти читателя конкретный визуальный, звуковой, обонятельный или осязательный образ, но и наглядно показывает, насколько взявший в руки книгу человек подвержен поиску уже известного ему в только что полученной информации. Принцип интертекстуальности выходит за рамки искусства, захватывая уже и повседневную жизнь. «Прежде чем смотреть новый фрагмент,

надо постараться забыть о предыдущих, чтобы освободиться от влияния виртуального видеоряда, уже сконструированного в мозгу. Мы разумны, потому что умеем распознавать образы (…). В этом наше счастье и наша беда», — говорит один из друзей главной героини. Сами «фрагментщики» подвержены контекстной перегруженности и выдвигают одну теорию за другой, чтобы хоть как-то объяснить столь высокую степень разобщенности отдельных составляющих и в то же время их единство. На самом же деле они являются мозговой аномалией одной девушки — точнее, единственной формой, в которой протекает ее мыслительная деятельность. Каждый из фрагментов — это и отдельный рассказ, и часть целого, и в то же время само целое художественного произведения. Это вполне наглядно показывается рассказом Стеллы, сестры автора фрагментов, о том, как из целого фильма в итоге остался лишь один кадр — парящая в небе птица, и о том, как взгляд ее сестры потухает, когда он не направлен на рабочий экран.

Сам по себе феномен «фрагментов» — не что иное, как авторская метафора собственного творчества: подобно рассказам сборника «Сожжение Хром» их содержание с определенными вариациями все же остается схожим. Как и «фрагменты», произведения Уильяма Гибсона бесконечно вариативны, показывая одно и то же окружение глазами разных персонажей. Трилогии, выделенные нами ранее, не являются сериями в строгом смысле этого слова, так как главным персонажем, объединяющим их, чаще является не действующее лицо, но определенное место и время (впрочем, объединение это тоже условно). В последней трилогии роль пространства становится уже не столь важной; автором неоднократно подчеркивается растущая тенденция современного мира к глобализации и всеобщей унификации, к его существованию в форме большого единого дискурса вместо совокупности малых; наступление этой новой эры прежде всего ассоциируется с фигурой Хьюберта Бигэнда, рекламного магната с очень своеобразными методами, который по большому счету работает на глобализацию и унификацию пространства. Пространство в свете этого процесса уже теряет свою былую важную роль, и на первый план выходят «маркеры», широко известные всем — торговые марки, компании, мегаполисы. В повышенном внимании к «списковости» (как можно обозначить все эти перечисления) при желании можно найти влияние Дугласа Коупленда; поводом к этому может послужить послесловие к книге, в котором Гибсон благодарит того за панораму Токио.

Второй роман трилогии — «Страна призраков» (Spook

Country) (2007) объединен с «Распознаванием образов» прежде всего компанией «Синий муравей» и фигурой его владельца Хьюберта Бигенда — медиа-магната нового образца, который, как и в предыдущем романе, выступает в роли главного зачинщика действия книги — очередного поиска, проводимого его подчиненными. Помимо этого, «Страна призраков» — второй текст в карьере писателя, в котором он выводит свой город — Ванкувер — не просто как одно из мест действия, но как место кульминации романа, где в итоге сходятся сюжетные линии всех героев. До этого Гибсон избегал выводить в качестве места действия город, в котором живет, мотивируя это тем, что происходящую в его романах мегаполизацию городов в Ванкувере он увидеть бы не хотел [12].

По роману «Страна призраков» был создан фан-сайт, названный «Нод Мэгэзин» (Node Magazine) в честь вымышленного журнала в самом романе. Целью этого сайта было (и остается) собрание максимально полного объема информации по данному тексту, который, нужно сказать, в этом нуждается — так как погружен в современный культурный контекст еще в большей степени, чем «Распознавание образов» [8].

Под определением «киберпанк» многие понимают лишь внешние атрибуты, такие как импланты, высокую степень развитости информационных технологий, безжалостную борьбу корпораций и тому подобное. Нельзя сказать, что такое восприятие в корне неверно — оно имеет под собой основания; просто является поверхностным. Главная же особенность (относящаяся в первую очередь к творчеству Гибсона) касается композиции текстов: каждый элемент — будь то портрет, пейзаж, интерьер и так далее — имеет не меньшую ценность, чем весь текст в целом; все элементы одинаково равноправны. Центральная, основообразующая идея исчезает — точнее, она попросту отсутствует; данная черта, конечно же, сближает творчество писателя скорее с постмодернистской литературой, нежели с научно-фантастической в традиционном ее понимании. Сам Уильям Гибсон по этому поводу говорит [1], что мог бы вполне последовать за одним из второстепенных героев своих книг, развернув в итоге подобное следование в еще один роман. Развивая метафору кинокритика Мэнни Фарбера о том, что классическое произведение искусства подобно монументальной плите, писатель говорит, что в таком случае его «плита» вся изъедена «термитными ходами», сам факт существования которых и есть отрицание «центра» книги, ее сюжетообразующего стержня, ибо если есть текстовые элементы, не подчиненные тирании единства текста, то и единства не может быть.

Помимо своей литературной деятельности, Уильям Гибсон известен также интервью, статьями и эссе, самым известным из которых является «Диснейленд со смертной казнью» (Disneyland With Death Penalty) (1993), опубликованное в одном из первых номеров «Вайред» (Wired) — журнала, освещающего влияние технологий на культуру, политику и экономику современного мира. В данном эссе Гибсон описывает свои впечатления от посещения Сингапура.

Одна из фраз писателя — «Улицы находят свое применение вещам» [1] — применима для понимания одной из основных составляющих его художественного метода: использовать для сплетения ткани очередного романа подручные средства из повседневной жизни. При этом он оговаривает, что ему необходимы как рациональная составляющая письма, так и интуитивная [4]; необходимо чувствовать, что из привнесенного извне будет органичным в пространстве текста, а что — нет.

Литература

1. Блог У. Гибсона [Электронный ресурс] // Blogspot.ru. URL: http://williamgibsonblog.blogspot.ru/2003_01_01_archive.html

2. Гибсон У. Академик Лидер [Электронный ресурс] // Flibusta.net. URL: http://flibusta.net/b/330863/read

3. Гибсон У. Распознавание образов / пер. с англ. Н. Красникова [Электронный ресурс] // Flibusta.net. URL: http:// flibusta.net/ b/142962/read

4. An Interview with William Gibson — Conducted by Larry McCaffery [Электронный ресурс] // project.cyberpunk.ru. URL: http://project. cyberpunk.ru/idb/gibson_interview.html

5. Andrew Leonard Nodal point — William Gibson talks about how his new present-day novel, “Pattern Recognition,” processes the apocalyptic mind-set of a post — 9/11 world [Электронный ресурс] // Salon.com. URL: http://www.salon.com/2003/02/14/gibson_5/

6. Bruce Bethke. The Etymology of “Cyberpunk” [Электронный ресурс]. URL: http://www.brucebethke.com/articles/re_cp.html

7. Gibson W. God’s Little Toys — Confessions of cut & paste artist [Электронный ресурс] // Wired.com. 2005. Issue 13.07. URL: http:// archive.wired.com/wired/archive/13.07/gibson.html

8. John Sutherland. Node Idea [Электронный ресурс] // The Guardian. 2007. August 31. URL: http://www.theguardian.com/ education/2007/aug/31/highereducation.books

9. Node Magazine [Электронный ресурс]. URL: http:// nodemagazine. wordpress.com/

10. Steven Poole (2003-05-03). “Profile: William Gibson”. London: guardian.co.uk. URL: http://www.theguardian.com/ books/2003/ may/03/sciencefictionfantasyandhorror.williamgibson

11. William Gibson (William Ford Gibson) — Tatiani Rapatzikou, Aristotle University of Thelessaloniki [Электронный ресурс] // The Literary Encyclopedia. — Internet Archive “Way Back Machine”. URL: http://web.archive.org/web/20071010051539/http://www. litencyc.com/php/speople.php?rec = true&UID = 5198

12. William Gibson. My Obsession — I thought I was immune to the Net. Then I got bitten by eBay [Электронный ресурс] / Wired.com. 1999. Issue 7.01. URL: http://archive.wired.com/wired/ archive/7.01/ebay. html

13. Writing Vancouver — Here in Vancouver, we’re getting used to hearing that we live in one of the best places in the world [Электронный ресурс] // The Vancouver Sun. 2007. October 13. URL: http://www.canada.com/vancouversun/news/arts/story. html? id = 99d2236b-c329-4969-b07e-6ffebeff5871&p = 2

Французская и франкоязычная проза

Паскаль Киньяр
М. К. Скопинцева

Паскаль Киньяр — один из самых значительных и популярных писателей современной Франции, лауреат Гонкуровской премии 2002 г.

Паскаль Киньяр родился 23 апреля 1948 г. в семье филологов и музыкантов. Рос в Гавре. Увлекался музыкой и древними языками. Философ по образованию. После 1968 г. отошел от философии. Преподавал в университете города Венсен и школе высших исследований в области социальных наук. В 21 год, после публикации эссе «Бормочущее существо», он вошел в престижный комитет чтецов издательства «Галлимар». В 1969 г. стал редактором в издательстве «Галлимар», а в 1990 г. — его главным секретарем. Редакторскую деятельность он совмещал с литературной и музыкальной.

Любовь Паскаля Киньяра к музыке эпохи барокко привела его в Елисейский дворец, к Франсуа Миттерану, который согласился учредить в Версале фестиваль театра и оперы музыки барокко. Киньяр занимал должность директора этого фестиваля 10 лет.

Профессиональным писателем стал в начале 80-х, с 94-го года полностью посвятил себя литературе. Киньяр так рассказывает в своей книге «Блуждающие тени»: «В апреле 1994 года я вышел из Лувра, посмотрел на голубое небо, на светящиеся белые стены музея и неожиданно ускорил шаги. Я пришел на улицу Себастьен-Боттен (адрес издательства «Галлимар») толкнул массивную деревянную дверь и в одно мгновение отказался от всех своих функций».

Среди его произведений: эссе, романы, более двадцати работ по истории музыки и античной литературы. Паскаль Киньяр получил Гонкуровскую премию в 2002 г. за роман «Блуждающие тени», он также является лауреатом премии Французской академии за книгу «Терраса в Риме» (2000).

Этого писателя и эссеиста во Франции называют «писателем-отшельником» и «тайным писателем». Не потому, что он пишет тайком. Дело в другом: он избегает людей и часто выбирает затворничество. «Я чувствую себя счастливым, — сказал он, — когда я свободен от всего и могу предаться одиночеству» [5].

Галина Соловьева (редактор книги Киньяра «Вилла Амалия») рассказала в интервью РИА Новости: «Сам Киньяр избегает всякого общения, не дает интервью, живет закрыто в маленьком городке. Я разговаривала с его французским биографом, который

сказал, что ему всего два раза удалось увидеть Киньяра на книжной выставке» [10].

Решение удалиться от активной деятельности, престижных занятий и общественной жизни было естественным для писателя. О причинах этого решения можно догадаться, если посмотреть на его произведения. Всю жизнь он писал об отшельниках, об одиночках, прославляя их безразличие к внешнему миру и успеху, главным для него был внутренний мир человека.

Например, главный герой романа «Терраса в Риме» — гравер, «Вилла Амалия» повествует о пианистке, «Все утра мира» погружают в жизнь виолончелиста. У всех главных героев произведений Киньяра мы можем наблюдать даже схожие черты характера — эти люди не стремятся к славе, шумному обществу, их не прельщает роскошь и блеск. Герой Киньяра непременно талантлив, можно даже сказать, неприлично талантлив, этого человека мы сразу различаем в толпе. Выдающаяся одинокая личность — главный объект, интересующий писателя. Сосредоточившись на конкретной творческой личности, автор показывает нам мир этого человека.

Настроение покоя и умиротворения появляется на первых страницах книг Киньяра. Например, в предисловии к роману «Альбуций» (1990) автор пишет: «В июне 1989 года я был одинок и я устал. Я написал шестьдесят страниц этой книги, сидя на деревянной скамье, в окружении огромных могильных воронов, у крепостной стены императорского дворца в Токио» [7, с. 2].

Чтение произведений Киньяра — это неторопливое погружение в иной мир. Паскаль Киньяр — тонкий знаток культуры, увлекает читателя то в путешествие по Древней Греции и Риму, то по средневековой Японии или Франции XVII в., и свободно чувствует себя в любом из этих периодов. Он делает это легко, словно видел своими глазами улочки Рима времен Цезаря, бродил по садовым дорожкам Версаля под руку с Людовиком XIV.

Замечательными переводами книг Киньяра русский читатель обязан Ирине Яковлевне Волевич. Переводчик работает с произведениями и других французских писателей, но именно это имя следует запомнить почитателям творчества Паскаля Киньяра. Благодаря И. Я. Волевич, мы можем со всей полнотой прочувствовать своеобразие стиля и глубину философии этого писателя. «Немного найдется в наше время писателей, которые, подобно французскому романисту Паскалю Киньяру, были бы столь горячо привержены старине, досконально знали реалии прошлого, а главное, столь умело воссоздавали бы дух описываемой эпохи. И уж совсем мало таких, что способны проникнуть в духовный мир человека былых веков, более того —

в сложный мир творческой личности, художника, фанатично преданного своему искусству», — пишет переводчик в предисловии к роману «Терраса в Риме» [9, 105].

Ярким примером умения Киньяра стилизовать текст являются романы «Альбуций», «Записки на табличках Апронении Авиции», «Терраса в Риме», «Все утра мира»: читатель может забыть, что книга написана человеком из века XX.

Роман «Записки на табличках Апронении Авиции» (1984) воссоздает патрицианский мир Древнего Рима, изумляя небывало точным попаданием в атмосферу эпохи. Проза Киньяра, лаконичная и удивительно емкая, в данном случае напоминает хронику или даже учебник истории, читателю легко поверить в достоверность имен и описываемых событий. Вымышленные герои и истории внушают такое же доверие, как и исторический документ. Такого эффекта писатель добивается, конечно, благодаря знанию выбранной эпохи. Весь текст романа «Записки на табличках Апронении Авиции» — это виртуозная стилизация под дневник знатной римлянки. В конце IV в. н. э. пятидесятилетняя патрицианка на вощеных табличках записывает свои покупки, финансовые поступления, даты поездок, забавные и трогательные бытовые сценки. На протяжении двадцати лет, пока ведутся записи, Римская империя приходит в упадок, распространяется христианство, варварские племена трижды осаждают Рим, но Апронения Авиция продолжает вести свои хозяйственные записи: сколько мешочков золота поступило из провинции, напоминает себе, что надо добавить в вино три ложки снега, следит за заходящим солнцем, замечает, как стареют ее друзья, любовники и она сама. В этих женских непосредственных записях содержится неописуемой силы концентрация аромата эпохи, что действительно может быть более ценным, нежели бесчисленные тома, описывающие военные события и государственные реформы [6].

Это не единственная книга, главной героиней которой является женщина. Роман «Вилла Амалия» (2006) знакомит нас с 47-летней пианисткой и композитором Анной. В центре внимания судьба женщины, которая освобождается от суеты и проблем во имя творчества.

Главная героиня «Виллы Амалия», которую в фильме Бенуа Жако сыграла Изабель Юппер (2009), узнает об измене мужа, что становится отправной точкой повествования [3]. Она решает начать новую жизнь, пока муж находится в командировке. Автор показал себя восхитительным знатоком чуткой, ранимой и мстительной женской души и дает инструкцию к действиям: Анна уничтожает все, что напоминает о прошлом — продает квартиру,

машину, любимый рояль и пианино, закрывает счет в банке, ломает кредитную карточку и уезжает на итальянский остров, где поселяется на заброшенной вилле «Амалия». Она даже меняет прическу и манеру одеваться. Новые знакомства, свобода действий, прекрасные пейзажи даруют героине вдохновение, душевные силы, она снова пишет музыку [8].

Галина Соловьева (редактор книги Киньяра «Вилла Амалия») также рассказала, что для съемок Юппер научилась исполнять на рояле сложные музыкальные пьесы, которые звучат в фильме, а также брала уроки плавания, отказавшись от дублерши. Вообще ей пришлось много плавать. «Дело в том, что Анну первоначально лечит вода — она совершает дальние заплывы в море. Однажды она не рассчитала свои силы и начала тонуть. Ее спас местный житель, это стало началом нового общения», — пояснила редактор. По ее словам, героиня романа — это альтер-эго писателя в плане любви к музыке и отшельническому образу жизни [10].

«Вилла Амалия» — произведение, наполненное разнообразными темами и чувствами. Автор рассуждает о разнице между существованием и насыщенной событиями жизнью, о любви и смерти, о потерях и встречах, о разочарованиях и новых счастливых впечатлениях. Эта работа Киньяра отличается от других не только насыщенным сюжетом, но и большим количеством действующих лиц, судьбы которых переплетаются. Автор может подтолкнуть нас к размышлению о том, что в этом мире случайно, а что не случайно, почему мы встречаем в определенный трудный момент именно тех людей, которые помогают нам подняться и выстоять. Киньяр — романтик, меланхолик, его мир наполнен настроением побега от шумных улиц мегаполисов и желанием уединиться в маленьком домике на берегу реки или на вершине безлюдного острова. Но одиночество по Киньяру не губительно для человека, оно исцеляет, просветляет и обновляет душу.

Подобная атмосфера творчества наедине с самим собой царит в романе Киньяра «Терраса в Риме» (2000). Действие происходит в XVII в. Снова главный герой — человек творческий, на этот раз художник, мастер гравюры Моум. Киньяр создал свою философскую концепцию одиночества и работы мастера. Творчество неотделимо от свободы, страданий и смерти. Воплотившаяся любовь гибельна, а животворящая любовь — это безнадежная страсть, безысходная. Киньяр так описал историю жизни и любви Моума Гравера, словно иного хода событий и быть не могло: чувственные наслаждения с прекрасной Нанни из Брюгге приводят к несчастью, изуродованный Моум уходит

творить, сдерживая в себе гнев и нерастраченную любовь. Эротизм, чувственность стоят рядом с природой искусства. Внешность Моума, отказ любимой — причины его бегства от людей и уход в творчество. Киньяр рассуждает о том, что же такое искусство, в чем его задача. Является ли талант тяжким бременем или это дар? Для Киньяра подлинная красота заключается в простоте, в природе, для него естественные составляющие жизни — эротизм, любовь, гнев, смерть [9].

Паскаль Киньяр не только мыслитель, но и художник слова, и, как пишет Волевич, Киньяр «…обладает еще одним талантом, и впрямь редкостным, — талантом сдержанности, благородной простоты стиля, драгоценной лаконичности, говорящей куда больше, чем многословные рассуждения о красоте. Красота — по Киньяру — проста, а простота (если за нею стоят вкус и эрудиция) — красива…» [9, 105]. Автору не требуются долгие рассуждения, он пишет короткими предложениями, и выходит это весьма изысканно. За кажущейся простотой стоит эрудиция, глубокая связь с миром искусства: музыки, живописи, литературы. Описание техники гравировки и работы с материалами поражает детальностью, кажется, что автор сам занимается этим делом всю жизнь и знает все нюансы профессии. Тонкий психологизм, сдержанность изложения, метафоричность суждений — составляющие части стиля настоящего Мастера.

Свобода творчества сливается воедино с внутренней свободой быть там, где хочешь, бродить по миру и зарисовывать сцены повседневной жизни. Так все-таки зачем все это? Затем, чтобы однажды вечером одинокий художник ушел из жизни на террасе в Риме… Каждый предмет замирает в вечном покое: «Лампа, масляный светильник в глиняной плошке, фитиль, медная пластинка, два резца, тишина, костлявая рука, ночь».

Таинственность ночи, творческая работа в уединении и тишине напоминает еще об одном произведении Киньяра. Роман «Все утра мира» — о композиторе XVII в. господине де Сент-Коломбе (1991) является, пожалуй, самым известным в России, отчасти благодаря одноименной экранизации 1992 г. с участием Жерара Депардье [4]. Фильм режиссера Алена Корно называют одним из лучших фильмов о музыкантах за последние десятилетия. Из семи премий Сезар, которые получил фильм, одна награда заслуженно вручена Жорди Савалю как «лучшему композитору» — за саундтрек к кинофильму (составлен из музыки М. Маре, Сент-Коломба, Ф. Куперена, Ж.-Б. Люлли и др. композиторов, а также народной французской музыки). Стоит отметить, что фильм оценит лишь определенный круг людей: те, кто действительно разбирается в классической музыке, кто ее

чувствует и понимает. Тогда фильм превратится в двухчасовую медитацию под прекрасные звуки виолы, которой он на самом деле и является. Для других же фильм может показаться заунывным и не имеющим активного действия.

Музыка — важнейший элемент как в фильме, так и в книге. Самого волшебного эффекта Паскаль Киньяр добился именно словом — читая строки, кажется, что слышишь эту прекрасную музыку, постигаешь тайну композитора XVII в. господина де Сент-Коломба. Волевич пишет: «Нужно сказать, что ему (Киньяру) помогает не только писательский талант, он и сам играет на виолончели, занимается историей и теорией музыки, живописи…» [9, 105].

С первых строк мы узнаем, что «Сент-Коломб так и не утешился после смерти своей супруги. Он любил ее». Две дочери для него всегда будут напоминанием о ней. Много времени он проводит в уединении, играя на виоле да гамба. Когда дочери подросли, он учит их игре на этом инструменте. «Когда Туанетте исполнилось пять лет, а Мадлен девять, отец и дочери составили вокальное трио, исполняя произведения, содержащие немалые трудности, и господин де Сент-Коломб с удовольствием наблюдал за тем, как изящно и умело девочки преодолевали их». Дворяне посещают эти концерты, и слава о виртуозных исполнителях разносится по окрестностям. Внимание слушателей привлек таинственный и необычный звук инструмента, причиной которого было добавление господином де Сент-Коломбом седьмой струны, а также он придумал новую манеру держать сам инструмент и смычок.

Автор воссоздал великую атмосферу эпохи барокко: во время своих репетиций мастер величественно и умиротворенно наливает бокал вина, медленно берет его, отпивает, начинает играть. Терпкие ноты, прозвучавшие первыми, растворяются в воздухе, они подобны только что опробованному вину. Теплые, звонкие, проникающие в тайники души. Мастер играет и играет, не трогает свой альбом для нот — он импровизирует или помнит все свои сочинения без записей. В момент игры он соприкасается с потусторонним миром. Музыка — единственный для него способ чувствовать свою покойную жену, любимую, единственную. Музыка открывает ему двери в мир вечного: музыканту являются видения, он снова проживает счастливые минуты рядом с ней [9].

Сент-Коломб согласен делиться своим мастерством только с дочерьми. Для гостей их жилища кажется он странным, угрюмым и грубым человеком. За внешними привычками отшельника, не признающего известность при дворе и роскошь дворцов, никто не

способен разглядеть истину: музыка для развлечения публики и музыка как произведение искусства — не одно и то же.

Размеренную жизнь музыкальной семьи нарушает юноша, Марен Маре. Имя это, как и имя господина де Сент-Коломба, подлинно, разница лишь в том, что до наших дней не сохранилось практически никакой достоверной информации о жизни второго. Вот небольшая справка о Маре: «Марен Маре (31 мая 1656, Париж — 15 августа 1728, там же) — французский композитор и исполнитель на виоле да гамба. До 16 лет пел в хоре мальчиков церкви Сен-Жерменл'Осерруа. Затем учился игре на виоле у Жана де Сент-Коломба. В 1679 г. получил звание придворного музыканта. В 1686 г. опубликовал первый сборник собственных сочинений для виолы да гамба — “Пьесы для одной и для двух виол”; всего в наследии Маре около 600 пьес для его основного инструмента. Кроме того, он написал сборник трио, отражающий репертуар придворного музицирования, и четыре оперы (“музыкальные трагедии”) на сюжеты греческих мифов: “Алкид” (1693), “Ариадна и Вакх” (1696), “Алкиона” (1706) и “Семела” (1709)» [2].

В книге Киньяра мы видим впервые Маре как раз тогда, когда его выгоняют из хора мальчиков. Юное музыкальное дарование Марен Маре удивляет всех своих наставников. На виоле он играет отлично и ищет в лице господина де Сент-Коломба нового учителя. Мастер делает исключение и решает взять юношу в ученики не ради его умения играть: «Вы сможете играть для танцоров. Вы сможете аккомпанировать актерам, поющим на сцене. Вы сможете зарабатывать себе на жизнь. Вы будете жить среди музыки, но вы никогда не станете музыкантом. Есть ли у вас сердце, чтобы чувствовать? Есть ли у вас мозг, чтобы мыслить? Есть ли у вас представление о том, к чему могут служить звуки, когда они не помогают ни танцевать, ни услаждать слух короля?»

Учитель и его ученик на первый взгляд не имеют ничего общего: господин де Сент-Коломб — человек сумрачный, пребывает в собственном мире, недоступном большинству, искусство для него — источник сил. Маре — амбициозен, активен, его рвение к знаниям дополняется прагматичными взглядами на искусство, благодаря чему он добьется признания, станет придворным музыкантом. Судьба Маре — история человека, добившегося признания усердием в совершенствовании техники игры. Благодаря своему мастерству он попадает на службу к королю, одевается в шелк и кружева. Сын сапожника, он не намерен оглядываться в прошлое, его притягивает успех у публики, гром аплодисментов. Лишь в зрелом возрасте он

осознает истинное предназначение музыки [9].

Эти два образа показывают нам извечное противоборство в понимании сути и предназначения искусства. Проблема эта остается актуальной. Искусство — общение души с миром прекрасного, область деятельности столь возвышенная и тонкая, что ее оценить невозможно, либо это профессия, род занятий, способ заработка и увековечивания своего имени. Эти два различных подхода к искусству Киньяр сталкивает — мы встречаем на страницах книги колкие диалоги, словесные дуэли, душевные ранения обоих героев. Становится понятно, что в этом произведении музыка является одним из героев. Она столь же важна, как любой персонаж. В финале мы видим как две противоположности, Сент-Коломб и Маре, встречаются, достигая абсолютного взаимопонимания. Музыка постоянно находится рядом, пронизывая собой не только их жизни, но и весь мир. Киньяр поэтично повествует о том, что музыка наполняет мир, это неотъемлемая часть нашего существования. Прекрасен шорох платья, свист вьюги, скрип двери, треск горящего полена. Каждый звук мира — музыка, наполненная смыслом. Маре с ранних лет пытался понять, для чего нужна музыка. Ответы даются в финале: «Музыка нам дана просто для выражения того, что не может выразить слово». Старец Сент-Коломб дает последний урок своему ученику, чувствуя, что его дни сочтены.

Смерть и музыка в романе «Все утра мира» тесно связаны. Наиболее выразительной господин де Сент-Коломб всегда считал музыку скорби. Именно скорбь об утраченном сблизила столь разных героев. Именно смерть отбирает у нас все самое дорогое. Именно смерть, как музыка, остается непознанной и таинственной стороной этого мира. Что касается появлений умершей жены господина де Сент-Коломба, а в фильме мы еще видим появление умершего учителя перед играющем на виоле Маре [4], то автор хочет этим сказать о вечной связи этого мира и мира потустороннего, о бесконечной смене дней и ночей. За одним утром приходит новое утро, подобно льющимся одна за другой нотам, и все утра этого мира уникальны по-своему и невозвратимы [9]. Возможно, поэтому маэстро все-таки решился передать свой опыт и сочинения, которые остались неизданными. Он захотел остаться в памяти другого человека, чтобы дать себе умереть спокойно.

Огромный плюс фильма — в его насыщенности музыкой, которая восполняет краткость диалогов и фрагментарность моментов, придает особенное звучание каждой сцене. Фильм лаконичен и строг на первый взгляд, на деле же — глубоко драматичен и эмоционален, но трагедии в нем нет. Боль и

страдания как бы растворяются в музыке, которая звучит в течение фильма и торжественно, и печально, и щемяще, и гневно [4]. Книга же кинематографична: манера изложения Киньяра напоминает нам быструю смену кадров в фильме. Короткие предложения, простые фразы, особое внимание к описанию освещения сцены. С музыкой также перекликается стиль Киньяра — автор создает определенную ритмику: при чтении чувствуется четкость, размеренность [9].

Достойна внимания и другая сторона этого романа — это история не только о музыке, но и о любви. Довольно выразительно показаны отношения отца и дочерей. Внешне жесткий, лишенный каких-либо эмоций, суровый отец, внутри оказывается тонко чувствующим, беззащитным перед горестными воспоминаниями о жене. Дочери, повзрослев, превращаются из тихих и покорных девочек в самоуверенных девиц, мечтающих о настоящей страсти.

Печальна судьба старшей дочери мастера Мадлен де Сент-Коломб и ее любовь к Марену, так и не нашедшая отклика в его сердце. Мадлен, кроткая, ранимая, но нашедшая в себе смелость обучать Маре музыке самостоятельно, отдает всю свою жизнь и силы человеку, который этого не ценит и не сумеет оценить. Девушка будет продолжать восхищаться своим возлюбленным даже после того, как он ее оставил, ведь он не пожелал продолжить дело своего отца, став сапожником. Ярким моментом можно назвать решение Мадлен бросить сапожки, подаренные Мареном, в камин. Мадлен слегла, исхудала, но в своем сердце хранила чувство, которое стало роковым. Киньяр хладнокровен в описании сцены самоубийства девушки. Красноречив выбор средства ухода из жизни: Мадлен берет подаренный Мареном сапожок, вытягивает из него длинную ленту. Эти сапожки становятся символом предательства, разочарования, скорби о минувшем [9].

Антиподом Мадлен становится ее младшая сестра, Таунетта. Требовательна, капризна, легкомысленна, игрива. Авантюрным взглядом на чувства они с Мареном схожи, поэтому юноша, охладев к одной сестре, начинает встречаться с другой. Но и эта связь будет не долгой. Туанетта окажется человеком приземленным, отдалится от игры на инструменте и выступлений перед публикой, выйдет замуж, родит детей. Маре делает карьеру при дворе короля, создает семью. Автор кратко констатирует этот факт, звучит эта новость точкой в истории юношеских увлечений. Печально, что о душевных переживаниях Мадлен никто не вспоминает, она ушла и забрала с собой ту любовь, которая отличалась своей неземной искренностью и самоотверженностью

[9].

Дополнив роман о музыке темой любви, автор проявил себя как художник эпохи. XVII в., Франция — время правления Людовика XIII и Людовика XIV. При дворе утверждается официальное направление — искусство барокко. В противоположность ему формируются классицизм и реализм. В центре внимания художников середины и второй половины века — апофеоз абсолютистского государства. Очаги культуры и искусства в провинциях с их ярким местным колоритом угасают. Средоточием художественной жизни становится двор Людовика XIV с его театрализованным бытом, строжайшим этикетом, тягой к блеску и великолепию. Ко двору привлекаются выдающиеся писатели и художники, в столице развертывается грандиозное строительство. Около Парижа возникает Версаль — центр новой дворянской культуры. Для искусства характерна чрезвычайная декоративность, эмоциональность. В декоре интерьеров и фасадов зданий это проявило себя в виде многочисленных украшений, позолоты, рельефов и скульптур. Насыщенные цвета, блеск пробуждают в человеке яркие чувства. В противовес рационализму классицизма барокко прославляет человеческие страсти. Искусство всегда можно рассматривать как зеркало времени. Произведение, созданное художником, будь то живописец, скульптор, архитектор или музыкант, содержит в себе дух времени. Строгость этикета и моды, принятая в обществе, сосуществовала с ослаблением нравственности, уровень моральных ценностей падал. Эпоха барокко — время легкомысленных случайных связей, человек становится рабом своих мимолетных желаний. Влюбленность Мадлен, Туанетты и Маре, таким образом, становится иллюстрацией эпохи.

Паскаль Киньяр продолжает работать, писать новые книги и на будущее строит впечатляющие планы. «Блуждающие тени» — первая часть многотомной эпопеи, которую автор намеревается писать до конца своих дней. Киньяр сказал: «Я не знаю, сколько в ней будет томов, десять или двадцать». В 2002 г. изданы три части: «Блуждающие тени», «Некогда», «Бездны». Их все объединяет общее название — «Последнее царство». В предыдущих произведениях все же существовало некое подобие фабулы, разнообразные события, в книге «Блуждающие тени» и его нет. Главы короткие, часто на одну страницу, а на странице — один-два небольших абзаца [1].

Творчество Паскаля Киньяра непременно полезно тем, кто интересуется современной французской литературой. Всемирно прославленные Фредерик Бегбедер, Мишель Уэльбек ненавязчиво, но все-таки становятся рядом с Киньяром: в настоящее время

авторы часто обращают свой взор на проблемы общества, поднимают вопросы морали, испорченности людей свободой выбора. Тема тяги человеческой сущности к разврату душевному и физическому присутствует в работах Киньяра, и он уже не делает акцент на испорченности людей только века XX и XXI. Герои книг, действие которых разворачивается в далекие эпохи, не лишены подобных пороков. Обращение к этой теме добавило текстам писателя еще одну черту, свойственную современной литературе — физиологичность, детальность, откровенность. Размышления автора отразились в нашумевшем эссе 1994 г. «Секс и страх», переведенном на русский язык в 2000 г.

К сожалению, далеко не все произведения Киньяра доступны для русскоязычных читателей. Но за последнее десятилетие переведены несколько романов писателя, среди которых: «Лестницы Шамбора» (2004), «Салон в Вюртемберге» (2008), «Американская оккупация» (2010), «Ладья Харона» (2012), «CARUS или тот, кто дорог своим друзьям» (2012), «Тайная жизнь» (2013).

Роднит многих современных писателей и обращение к теме одиночества, теме побега человека от себя и себе подобных. Жизнь — выбор, жизнь — поиск, жизнь — это возможность творить прекрасное, жизнь соприкасается со смертью, смерть близка, а любовь несчастна: такие мысли доносит нам Киньяр, и они вихрем проносятся в сознании читателя.

Еще большую ценность творчество Паскаля Киньяра представляет для тех, кто изучает историю Древней Греции и Рима, мифологию этого периода, а также искусство Франции XVII в. Любой роман Киньяра — ценный источник знаний о том или ином периоде истории, с каждой страницей мы узнаем Киньяра как мудрого мыслителя, культуролога, искусствоведа. Произведения Киньяра любопытны и уникальны слиянием документальности и полета фантазии автора, умением сочетать в себе достоверность фактов с талантом писателя преподнести материал с помощью увлекательной сюжетной линии. Киньяр — автор, способный угодить практически любому читателю: любителям историй о несчастной любви, просто поклонникам истории, тем, кто ищет прекрасно организованный текст, и кто готов оценить красоту слова и тонкость мысли. В конце концов тем, кому глубоко небезразлична размеренность и тишина, кто ищет покоя в современном суетливом мире, как и сам автор — Паскаль Киньяр.

Литература

1. Библиотека рецензий [Электронный ресурс]. URL: http:// www. livelib.ru/book/1000458539

2. Биографии известных личностей [Электронный ресурс]. URL: http://www.people.su/71008

3. Вилла «Амалия» [Видеозапись]: фильм / реж. Бенуа Жако, комп. Бруно Куле; в ролях: Изабель Юппер, Жан-Юг Англад, Ксавье Бовуа; 2009.

4. Все утра мира [Видеозапись]: фильм / реж. Ален Корно, комп. Ж. Саваль, Ф. Куперен, Ж.-Б. Люлли, М. Маре, Сент-Коломб; в ролях: Жерар Депардье, Жан-Пьер Марьель, Гийом Депардье; кинокомпания Canal + , 1992.

5. Лариса Залесова-Докторова статья «Гонкуровская премия 2002 года, или “Внутренняя Монголия” Паскаля Киньяра». Журнальный зал [Электронный ресурс] // Ежемесячный литературно-художественный и общественно-политический независимый журнал «Звезда». 2003. № 6. URL: http:// magazines.russ. ru/zvezda/2003/6/doktor.html

6. Каталог книг [Электронный ресурс]. URL: http:// knigian.net/ istoricheskaya-proza/zapiski-na-tablichkah-apronenii-avitsii-2.html

7. Киньяр П. Альбуций / пер. с фр. И. Волевич. СПб., 2005.

8. Киньяр П. Вилла «Амалия» / пер. с фр. И. Волевич. СПб., 2007.

9. Киньяр П. Все утра мира / пер. с фр. И. Волевич. СПб., 2007.

10. РИА НОВОСТИ — информационный портал / статья «Роман гонкуровского лауреата Киньяра «Вилла Амалия» выйдет в России» 28.06.2011 [Электронный ресурс]. URL: http://ria.ru/ weekend_books/20110628/394678033.html

Мишель Уэльбек
А. В. Татаринов

Конечно, у Мишеля Уэльбека есть биография: рождается в 1956 г., не вызвав большого интереса у отца и матери; заканчивает Национальный агрономический институт, а потом становится профессиональным кинематографистом; женится, зачинает сына, плавает в пространстве безработицы, депрессии, окончательно сформировавшегося развода; пишет стихи, эссе. Получает относительную известность после выхода первого романа «Расширение пространства борьбы». Известность перерастает в славу после публикации в 1998 г. романа «Элементарные частицы». Вслед за ними: «Платформа», «Возможность острова», «Карта и территория». Эти тексты и есть его истинная биография, превращающая рядового аутсайдера в одного из самых влиятельных мыслителей эпохи.

«Элементарные частицы» — это история двух единоутробных братьев, которым во второй половине 90-х исполнилось сорок лет. Брошенные матерью, полностью отдавшейся удовольствиям, эпизодически навещаемые бестолковыми отцами, они ухитрились вырасти интеллигентами, правда, разного уровня. Брюно, с детства спрятавшийся от жестокости мира в сексуальной шизофрении, стал школьным преподавателем литературы. Лолиты интересовали преподавателя больше, чем литература, и его — жертву эротических психозов — в конце концов принял на пожизненное содержание уютный французский дурдом. Иная судьба у брата — Мишеля Джерзински, который предстал перед исчезающим миром людей гениальным ученым, осознавшим, что жизнь есть бессмысленное страдание, и что с этим страданием необходимо бороться, отказываясь от традиционного рождения. В принципе это — на своем уровне — понял и брат Брюно. Но лишь Мишелю удалось сделать понимание стратегией развития, которая положила конец историческому человечеству — «многострадальному и подлому роду, не слишком отличному от обезьян», тем не менее хранившему в себе «благородные чаяния». Пришли изначально спокойные клоны, ушли бесконечно истеричные люди.

В романе «Платформа» сорокалетний Мишель, своим охлаждением к жизни похожий на героев «Элементарных частиц», без драматических эмоций, с циничными комментариями хоронит безразличного ему отца и отправляется туристом в Таиланд, где знакомится с 27-летней Валери — перспективным

менеджером туристического бизнеса. Вскоре выясняется, что лишь она способна дать ему единственно возможное счастье — интенсивнейшую радость совокупления, без взаимных обязательств, иногда в активном присутствии «третьих» (тоже сексуальных) лиц. Разнообразный секс без комплексов с приятным, теплым человеком — и это закон для прозы Уэльбека — рождает близость душ, почти семью, без детей, разумеется. Мишель «Платформы» тоже оказывается гением — он развивает идею секс-туризма, призванного вернуть дряхлеющим европейцам вкус к жизни. Герой и героиня вновь оказываются в Таиланде, собираются остаться здесь навсегда, но атака мусульман-террористов, уничтоживших в том числе и Валери, обеспечивает эсхатологический градус текста.

Роман «Возможность острова» в композиционном плане несколько сложнее. Основной повествователь — наш современник Даниель. Его текст комментируют из далекого постчеловеческого будущего два клона-потомка Даниеля под номерами 24 и 25. Даниель — профессиональный юморист, заработавший циничными скетчами солидное состояние, которое позволяет ему обеспеченно скучать в достаточно вялых поисках новых сексуальных приключений. С годами, — а в романе Даниелю значительно больше сорока, — публичная жизнь юмориста начинает смертельно надоедать, впрочем, как и весь мир в целом. Исключение — женщины. Сначала появляется уже немолодая Изабель. Она «любила любовь, но не любила секс». Одно время все-таки занималась им, потом начала стесняться своего стареющего тела, потом стала пить, победила алкоголь морфием, благо денег работа в гламурных журналах принесла много. Расставание с Даниелем и самоубийство завершили обычный для героинь Уэльбека путь. Эстер — еще одна женщина героя — «любила секс, но не любила любовь». Отчасти это связано с ее молодостью. Сначала она много и разнообразно спала с Даниелем, принося ему, как было замечено выше, единственно возможное счастье. Потом ушла. Даниель оказался в секте элохимитов, обещавших бессмертие, достижимое научным путем. Чтобы это бессмертие состоялось, человек вместе со своими страстями должен исчезнуть. Тогда на смену человеку придут его бесстрастные, по-своему счастливые неолюди. Так и происходит, причем личность Даниеля и оставленные им воспоминания — в основе нового мира. То, что этот мир далек от идеала, показывают записи далеких клонированных потомков. «Вечность, которая по безысходности ни в какое сравнение не идет с античным царством теней. Вечность, в которую, по Уэльбеку, неумолимо скатывается человечество», — комментирует финал

романа Н. Александров [2].

Если Милану Кундере — несомненному предшественнику автора «Элементарных частиц» — его герои интересны в возрасте «за тридцать», то Уэльбек отдает предпочтение тем, кто только что перешагнул сорокалетний рубеж. «Пожалуй, здесь все же дело в физиологии. В том, как начинают седеть волосы на груди, появляться морщины под глазами. Мужские функции, извините, начинают напоминать о себе и т. п. Мужчина принимается вдруг всматриваться в окружающую жизнь и приходит к некоторым итоговым для себя выводам, превращаясь в человека мыслящего из человека, как написал Уэльбек, не слишком отличного от обезьяны», — размышляет А. Шаталов [13]. Но за проблемами раннего мужского старения, не покидающими романы Уэльбека, просматривается авторское желание увидеть в искомом возрасте современную Европу. По мнению С. Потолицына, кризис «сорока лет» испытывает весь западный мир [8].

У Мишеля Уэльбека есть синдром Милана Кундеры — «все остывает», но Уэльбек добавляет: «Пусть остывает, мы его — *остывающее* — сексом и апокалиптической фантастикой!». Кундеровская нота пустоты и охлаждения усилена откровенностью и пессимистической футурологией. Вновь приходится констатировать силу и обаяние минора: гамлетовская интонация есть, но Гамлета нет, ибо нет ни Клавдия, ни Полония. Бороться не с кем, вражда кончилась, утрачен противник. Сила Гамлета в том, что *череп Йорика* — тяжкий момент, искушение, лик смерти, от которого еще есть силы уйти в борьбу. Здесь все уже прошло: *череп Йорика* — не острая боль, а нудный факт, известный всем. *Гамлет* Уэльбека понял, что *Йорик* — истина, стал жить с *Офелией* острой, почти катастрофической по интенсивности половой жизнью, пока не убедился, что *Офелия* стареет, да и ему уже не очень хочется.

Возможно ли совокупление на кладбище всемирных иллюзий? Если это Уэльбек, то да. Здесь слияние дряхлеющих тел, неслиянность уже упокоившихся душ. Читая Уэльбека, еще раз убеждаешься: Апокалипсис — это романтизация. «Жить не хочется», «все надоело»; эсхатология эту печальную интуицию возводит в *эпос*. Страдающий Вавилон, романтический Содом, грустный антихрист. Нет предсмертной битвы, но последнее поражение есть. Романы Уэльбека — о том, что попытка любви обречена. Несравненная сила, энергия и обреченность секса. Здесь минор становится особо впечатляющим: неразрешимость полового акта — или снова совокупиться, или уж навсегда исчезнуть в суициде. Есть жажда полного соединения при четком понимании конечности и все окутывающего небытия. Идет

настойчивый поиск бессмертия в сексе. Найти не удается. Задача — «остановить себя», поэтому рожать не будем, будем себя клонировать.

«Все книги Уэльбека в этом жанре: звонки по случаю конца света, единый метатекст о Европе, весело разбросавшей все краеугольные камни», — справедливо пишет Е. Дьякова [4]. Но о присутствии эсхатологии в творчестве Уэльбека надо говорить осторожно: в современном Апокалипсисе — и в этом самое важное отличие от новозаветного «Откровения» — сюжет кризиса, осуждения и уничтожения человека очевиднее сюжета «Небесного Иерусалима» для спасенных праведников. Будем откровенны: второго сюжета нет вовсе. Нет, впрочем, и антихриста, нет красного дракона из XII главы «Апокалипсиса Иоанна», нет масштабных природных катастроф, нет ни Церкви, ни Христа, ни его второго пришествия. С. Дубин считает, что роман «Элементарные частицы» стал «первым заметным воплощением новейшего эсхатологического мифа во французской литературе» [3]. Н. Александров, соглашаясь с Дубиным, добавляет: «апокалипсис настоящего, увиденный из будущего» [1].

Эсхатологические мысли роман «Элементарные частицы» подсказывает постоянно. Утрата и исчезновение — закон нашего жестокого мира, не имеющего никакого нравственного смысла: родители бросают своих детей; черви пожирают труп; рыдает мальчик Брюно, которого плохие одноклассники измазали в дерьме; вот умер кенарь Мишеля, и теперь его надо просто выбросить в мусорник. Обнаруживаются исторические основы близкого футурологического конца: в 1974 г. приняты законы о разводе по обоюдному согласию; закон, разрешающий аборты; чуть позже получила одобрение эвтаназия. Познание людского удела происходит экзистенциально, как в сцене перезахоронения бабушки Мишеля: «Он успел увидеть череп, замаранный грязью, с пустыми глазницами, с которого свисали клочья седых волос, разрозненные позвонки, смешанные с землей. Он понял. <…> Значит, вот оно как. Двадцать лет спустя остаются косточки, перемешанные с землей, и масса седых волос, невероятно *густых* и живых. Он снова увидел свою бабушку, как она вышивала, сидя перед телевизором, как шла на кухню. Так вот к чему все сводится».

Герои пребывают в мире вражды и смерти. Это исходная мысль автора, а также итог познания героев. Христианство не помогает, да и никто не обращается к его помощи. Фигуру священника здесь трудно представить. Угадывается отдаленный свет библейских архетипов. Но это не *Иов*: нет здесь мировой скорби в контексте личной трагедии, нет фабулы изломанной

судьбы. Скорее, это *Екклезиаст*: печаль есть, мировая скорбь — на высоком уровне, а вот страданий, вызванных внешними, объективными причинами, нет. Поэтому и преображения нет, как нет и воскресения. Здесь мудрецы — 40-летние старцы печального финала. Те, кто старше, в сюжет и речь не попадают, авторов не интересуют. Впрочем, в ветхозаветном «Екклезиасте» есть Бог, оставляющий философу надежду. Этого нельзя сказать о мире Уэльбека.

То, что человек состарился и уходит, ясно и в романе «Платформа»: «Только я собрался принять ванну, как туда заявился таракан. Выбрал подходящее время, лучше не придумаешь. Скользил по кафелю, черт такой; я стал искать глазами тапок, хотя в душе понимал, что шансов разделаться с ним у меня немного. Стоит ли бороться? С тараканами, с хандрой? <…> Мы обречены. Тараканы совокупляются весьма неуклюже и, похоже, без особой радости, зато делают это часто, и мутация происходит у них очень быстро; мы против них бессильны». Появление Валери позволило герою вернуть на время душевное здоровье. Но едва успело прийти счастье гармоничного слияния с женщиной, как бытие отвечает *террористической атакой*: Уэльбек подробно, с натуралистическими деталями описывает, как «агонизирующих людей» «разорвало изнутри». Исламисты так же неумолимы и бесчеловечны, как саранча, подобная коням, как звезда полынь, отравившая треть вод.

В романе «Возможность острова» картина конца еще более объемна. Есть и коллективный суицид утративших молодость: «Уродливое, одряхлевшее старческое тело уже сделалось предметом единодушного отвращения». Есть и природное соответствие людским несчастьям: «Таяние ледников случилось в конце Первого сокращения и привело к снижению населения планеты с четырнадцати миллиардов до семисот миллионов человек. Второе Сокращение было более постепенным; оно шло на протяжении Великой Засухи и продолжается в наши дни. Третье сокращение будет окончательным; оно еще предстоит». Есть и превращение тоталитарной секты в идеологию масс: «Элохимизм шагал, так сказать, в ногу с потребительским капитализмом, который, сделав молодость высшей, исключительно желанной ценностью, тем самым подорвал почтение к традициям и культ предков, поскольку сулил возможность навечно сохранить эту самую молодость и связанные с нею удовольствия.

Что же все-таки случилось? Нечего стало есть? Замучили войны? Или демоны прорвали тонкую границу духовного и физического миров? Нет, все *серьезнее*: нельзя сохранить

молодость, с половым наслаждением постепенно приходится расставаться, никак не кончаются деньги, а ведь уже нет никакого желания превращать их в товары и услуги. Нет ни одного героя, способного позитивно воспринимать мир. Мировые религии персонально не выражены, их просто не видят. О них еще способны говорить, но отчужденно, как говорят о чем-то далеком, ненужном и небезопасном. Антихриста, в принципе, тоже нет, потому что присутствие этого эсхатологического персонажа предполагает динамизм личности, четкое движение в мире добра и зла, в пространстве этических конфликтов. Здесь такое движение уже невозможно. Конец человечества оборачивается радикальным упрощением, обесцвечиванием западного литературного героя: вместо любви — психофизиология секса, вместо борьбы — размышление о всеуничтожающей смерти, вместо поисков смысла — *псалом* о бессмыслии. Тем, кто готов склониться к мрачным выводам героев Уэльбека, надо напомнить, что «сладковатый душок якобы гибнущей цивилизации был ходовым ароматом во все времена» [3].

Игра в декаданс имеет свой психологический контекст. Слово об Апокалипсисе — всеобщей катастрофе — позволяет раствориться в предсмертном коллективизме. И раз не удалось человечеству, по мнению Уэльбека, соединиться в делах добра, в служении свету, то хотя бы единение в гибели создаст образ нашего общего памятника — судя по всему, кладбищенского. Есть что-то пронзительное в том, что предлагает нам французский писатель: чувствовать себя человеком и созерцать при этом свежую могилу человечества, а, значит, в определенной мере, и свою. Это негативный вариант *соборности*: в смерти нашей мы едины! Здесь близкое устранение мира людей снимает вопрос о правых и виноватых, «ибо забудут и мудрого, и глупого». Если существует обаяние безответственности, то оно здесь.

Уэльбек и его герои далеки от христианства. «Я не только никогда не исповедовал никакой религии, но даже возможности такой никогда не рассматривал», — признается Даниель из «Возможности острова». Но о Боге — точнее, о его отсутствии, о «неспасении» — здесь рассуждать любят. Оппозиция чувств и состояний, восходящих к архетипическим образам *ада* и *рая*, появляется часто. «Чему уподобить Бога?» — спрашивает себя главный герой «Платформы». Ответ не предполагает специальной теологической подготовки: «Когда я доводил Валери до оргазма, когда тело ее содрогалось в моих объятиях, меня порой охватывало мгновенное, но пронзительное ощущение, что я поднимаюсь на новый, совершенно иной уровень сознания, где не существует зла. В минуты, когда ее плоть прорывалась к

наслаждению, время останавливалось, а я чувствовал себя богом, повелевающим бурями».

Увы, но *божественное* в этом мире длится недолго и познается в интенсивности полового акта. В сексе герои обнаруживают не только мимолетное счастье, но и причину безысходных страданий, начало ненужной старости, где совокупление живет лишь в воспоминаниях, в рефлексии. Для героя эта рефлексия завершается выбором самоубийства, для человечества — созданием мира, в котором нет места страдающему и любящему человеку.

Еще один вариант замены христианства — влечение к пустоте. Если *монотеизм* — плохо, то *буддизм* — хорошо. Как Апокалипсис может быть романтизацией воли к гибели, достойной сценической площадкой для собственного угасания, так и буддизм в этом художественном мире способен скрывать, поднимая на философский уровень, сильнейшую страсть к исходу из жизни, исчезновению. Эсхатология Уэльбека использует привычные для европейца христианские понятия, но помещает их в контекст мышления, напоминающего буддизм: не второе пришествие и суд, а сознательный отказ человечества от тех страстей, которые и есть жизнь. В постапокалиптическом неочеловечестве, которое стало последней стадией угасания жизни в романе «Возможность острова», восточная философия востребована: «Размышляя о смерти, мы достигли того состояния духа, к которому, как гласят тексты цейлонских монахов, стремились буддисты “малой колесницы”; наша жизнь, исчезая, “подобна задутой свече”. А еще мы можем сказать, вслед за Верховной Сестрой, что наши поколения сменяют друг друга, “подобно страницам листаемой книги”».

В сознательном, непреклонном движении к гибели есть своя последовательность, своя эстетика. Герой «Элементарных частиц» сомневается, стоит ли ему возвращаться на работу, которая приведет к рождению *гениального* проекта о самоустранении человечества. Восток посылает свою молчаливую помощь: «Мишель бросил взгляд на маленькую кхмерскую статуэтку, стоявшую в центре на каминной полке; выполненная весьма изящно, она изображала проповедующего Будду. Он откашлялся, прочищая горло; потом сказал, что сказал, что принимает предложение». Брюно иногда удается подойти к доступной ему нирване: «Сам же он мало-помалу начинал погружаться в спячку; он ничего больше не просил, ничего уже не искал, ни в чем не принимал никакого участия; медленно, постепенно его дух восходил к царству небытия, к чистому экстазу не-присутствия в мире». Мишель возле смертельно больной Аннабель читает

собрание буддийских медитаций. Исчезновение Джерзински порождает легенду, что он отправился «в Тибет, дабы проверить результаты своей работы сопоставлением с некоторыми положениями традиционного буддизма».

В современной культуре интерес к буддизму проявляет себя часто — и в области формы, и в области содержания. Особенно очевиден он во французской литературе. М. Бланшо, А. Роб-Грийе, Р. Мерлю, М. Кундере интересен идеал угасания страстей, снижения пафоса, лишения времени и пространства социальной конкретности. Буддийская модель остановки колеса рождений и смертей привлекает и обещанием психологического успокоения, и объяснением причинно-следственных отношений, определяющих мучительный путь человека. Но еще очевиднее у *буддиста* Уэльбека неприятие жизни как бесконечного телесного унижения, особенно заметного в процессе старения. Дух, перестав подпитываться телесными наслаждениями, хочет покинуть физические пределы. Других пределов здесь, впрочем, нет. «Улыбка Будды витает над руинами» в романе «Платформа». Буддизм облегчает выход главного героя этого произведения из тяжкого похмелья: «Проснулся я с чудовищной головной болью и долго блевал над унитазом. Было пять часов утра: к девочкам идти поздно, к завтраку рано. В ящике тумбочки я обнаружил Библию на английском языке и книгу про учение Будды». Библия в этом момент Мишелю без надобности, он обращается к «учению Будды». Далее в романе — объемная цитата об «иллюзорном бытии».

Есть здесь и *терапевтический* вариант буддизма — сильные антидепрессанты, морфий, кокаин, алкоголь. Суть этого неогностицизма, который востребован обоими писателями, в недовольстве жизнью, заключенной в телесные оковы, которые к тому же быстро ветшают и разрушаются, не обеспечивая никакой свободы духа. Тут речь идет о трагедии плоти. М. Золотоносов считает, что Уэльбек уловил «сверхидею западной культуры»: «Тело, которое не может быть источником радости и счастья, не должно жить и должно быть уничтожено» [6].

Юный Мишель из «Элементарных частиц», испытывающий светлые чувства к девочке, был атакован в кустах паразитами: «страшный зуд», «красные прыщи». Он «встретился не с Любовью, а с клещиком-краснотелкой». Будущий протагонист научного Апокалипсиса в детстве смотрел передачу «Жизнь животных». Что он видел? Всеобщее пожирание: «Мишеля трясло от отвращения, и в эти минуты он также ощущал, как растет в нем непререкаемая убежденность: в целом дикая природа, какова она есть, не что иное, как самая гнусная подлость; дикая природа в ее

целостности не что иное, как оправдание тотального разрушения, всемирного геноцида, а предназначение человека на земле, может статься, в том и заключается, чтобы довести этот холокост до конца».

А кто убивает Кристиан и Аннабель — последних женщин Брюно и Мишеля? Убивает то самое бытие, которое явилось Мишелю в передаче «Жизнь животных». Впрочем, женщины, особенно Аннабель, были готовы к такому повороту событий: «Мне бы хотелось, чтобы жизнь прошла как можно скорее». «Установки современного сознания больше не согласуются с нашей смертной юдолью»: старение и болезни стали непереносимы. После смерти Аннабель Мишель «пережил ощущение всесилия пустоты». Аннабель выбрала кремацию — даже *мертвыми телами* оставаться в этом мире герои не желают. Атеизм, допускающий веру в пустоту, может стать основой *увлекательной* игры: в романе «Возможность острова» герои, ни в кого и ни во что не верующие, создают секту элохимитов, проповедующую спасение от инопланетян. Все становится значительно серьезнее, когда первоначальная *фантастика* сменяется практикой сознательного искоренения людей ради клонированного неочеловечества.

Вопрос о свободе здесь специально не ставится, но герои чувствуют: дети и старики свободе мешают. Первые заполняют жизнь, тормозя движение страстей. Вторые напоминают о смерти. Уэльбековский *Будда* недвусмысленно предлагает рассмотреть возможность самоубийства всем, кому за сорок. Непонимание и неприятие детства в «Элементарных частицах» передается по наследству. Мать Брюно и Мишеля бросает их без всякого сожаления. Став отцом, Брюно недолго был вместе с сыном: «Ребенок — это ловушка, которая захлопывается, враг, которого ты обязан содержать и который тебя переживет»; Кристиан, незадолго до собственного ухода, размышляет о возможной смерти сына, с которым не сложились отношения: «Если бы он разбился на мотоцикле, мне было бы больно, но, думаю, я бы испытала облегчение». Прочитавший «Возможность острова», вряд ли забудет размышление главного героя: «В день, когда мой сын покончил с собой, я сделал себе яичницу с помидорами. Живая собака лучше мертвого льва, прав был Екклесиаст. Я никогда не любил этого ребенка: он был тупой, как его мать, и злой, как отец. Не вижу никакой трагедии в том, что он умер; без таких людей прекрасно можно обойтись». «Ребенок — это нечто вроде порочного, от природы жестокого карлика», — позже скажет *мудрый* Даниель.

Вместо детей, семьи и религии, вместо положительной

философии — освобожденный эрос. «Секс являлся главным смыслом его существования», — сказано о Брюно. На первый взгляд счастье эротического слияния настолько очевидно, что основной конфликт обнаружить совсем не сложно: секс противопоставлен всем остальным жизненным сюжетам, только в нем — желанный *рай*. Но это только на первый взгляд. Неогностическая дидактика (при всей условности этого понятия) не только не исчезает, но обретает здесь свою кульминацию. Слишком много, особенно у Уэльбека, порнографических сцен, слишком натуралистичны и механистичны они, чтобы служить действительным аргументом в пользу радостного отдохновения плоти. Именно плоть, постоянно обнаженная, как на детальном осмотре у врача-специалиста, атакует читателя, вызывая ассоциации не с романтическим *чертогом любви*, а с туалетной комнатой, где *царят* физиологические функции, а не эротические эмоции. Не парит счастливое тело, увлекая за собой душу, а издевается над человеком, и здесь показывая его рабом безличной стихии. У Рабле *тело* радуется вместе с человеком. Но Рабле здесь побежден. Пиршественному телу Ренессанса давно пришел конец.

Все-таки интересно, что герои Уэльбека, зная, в какой стороне может находиться спасение от съедающего их *сплина*, никаких шагов в сторону спасения не делают. Жизнь, конечно, не может предложить им ничего оригинального: надо постараться полюбить надолго, не считать свою любовь лишь сексуальным насыщением, родить ребенка, через него вернуться к миру, образы которого не ограничиваются картинами, предстающими перед взором Мишеля Джерзински или Даниеля. Жизнь, как всегда, предлагает найти в себе нечто большее, чем всесильный ураган смерти. Можно бы и к Богу вернуться, раз уж ты так далеко, что самоубийство совсем рядом. Но для этого необходима воля к жизни, лучше — любовь к ней, которую в литературе тоже умеют показывать. Например, Достоевский, который всматривался в «апокалипсисы» своих героев значительно пристальнее, чем современные французы.

Может показаться, что все персонажи Уэльбека парализованы безволием. На наш взгляд, это не совсем так. Более того, можно говорить о *триумфе воли* в рассмотренных романах. Только в отличие от классического для XX в. фашизма, сделавшего ставку на жажду власти, на архаическую мечту об империи крови, *фашизм* французских героев — это *триумф небытия*, доступная им романтизация гибели в окружении дорогих телефонов, качественных наркотиков и хорошо обученных проституток.

Сами по себе герои Уэльбека — вполне симпатичные ребята:

откровенные, почти трагические натуры, которым не дано совладать с темным чувством, явно превышающим их нравственные силы. И тут мы подходим к определению концепции личности, к художественному центру: неплохо образованными, но слабыми, немощными европейцами, измученными самой идеей удовольствий, управляет некая сила, открывшаяся в обаянии беспроблемной пустоты, которой не составит труда довести личность до отрицания личности, а человечество до утраты веры в свою состоятельность. Этот *фашизм* — он может предстать и строгой антисистемой, и психологическим вирусом, поражающим настроение — любопытен в литературе, но отнюдь не безопасен в жизни.

В романах Уэльбека дается своеобразное успокоение: все независимо от региона проживания и национальной культуры исчезаем, уступая место спокойным, страданий не ведающим клонам. Ислам, — читаем в «Возможности острова», — *успокоится* последним. В это можно верить, если хочется. А видеть стоит другое: Китай, один из духовных оплотов буддизма, стремится не к угасанию, не к благому исчезновению в нирване, а к власти, о которой заявляет в последние годы недвусмысленно; исламские страны обеспечивают такой прирост населения, что французам, которые дорожат своей историей, должно стать не по себе. На данный момент идеология ислама при всех многочисленных вариациях — это суровый монотеизм и, как следствие, ставка на человека, обязанного сохранить веру отцов и родить детей для того, чтобы было кому дальше хранить веру отцов. Надо помнить об одном историческом правиле: когда одна цивилизация собирается скончаться *от Апокалипсиса*, это не значит, что Апокалипсис действительно близок. Скорее, это говорит о том, что народ, который готовится умирать, будет завоеван народом, который еще не устал жить.

Е. Дьякова спросила Уэльбека: «Должен ли писатель нести ответственность за читателя?» Писатель ответил: «Авторы священных текстов — да! Несомненно. Потому что их книги определяют веру, личность, судьбу читателя. А авторы всех прочих текстов — нет, не несут… К их книгам не стоит относиться серьезно» [4]. Писатели решают свои задачи, иногда очень далекие от нравственного просвещения читателя. Но знание, к которому они приближают, достаточно объемно. Кризис западного мира оказывается цельным сюжетом и подталкивает читателей к серьезным выводам. «Мир, в котором невозможна любовь, неудержимо катится к отрицанию жизни и человека», — подводит итоги В. Липневич [7]. М. Золотоносов считает, что «писатель создал некий «манифест», в котором идеологии гораздо

больше, чем литературы, и где «прямым текстом» выражен страх перед старостью, немощью тела и одновременно — ненависть к юности как к «жизни без нас» [6]. «Роман, способный выразить отвращение — и способный заразить», — пишет Е. Ермолин об «Элементарных частицах» [5]. Заразить *чем*? А вот это уже во многом зависит от читателя — такова природа художественного текста.

Даниель из «Возможности острова» — *юморист*, избравший самоубийство. Он же — *отец-основатель* неочеловечества, чьи записки вынуждены бесконечно комментировать грустные клоны. Даниель считает, что «все на свете кич»: «Единственное, что абсолютно не кич, — это небытие». Романы Мишеля Уэльбека показывают, что на самом деле все может быть совсем наоборот.

И все же у Мишеля Уэльбека есть еще один, более *теплый* роман — «Карта и территория», взявший Гонкуровскую премию 2010 года. Художник Джед Мартен, который, по слову повествователя, никогда не был молодым, постепенно усиливает и без того не слабое одиночество и готовится встретить миг, который окончательно избавит от суеты. *Ощущение конца* растекается по роману, способствуя особой форме решения *вопроса о жизни и смерти*. Главное даже не в том, какое решение принимается, а как принимается — *под анестезией*, которой становится сам романный мир, предложенный французским писателем.

Особый статус — у сюжета самоубийства. Никто не скажет, почему ушла мать Джеда, решив, что сын и муж — не аргумент, заставляющий остаться. Эта женщина ничего не говорила о непереносимом страдании, о печали, которая выбрасывает из реальности. Она не теряла любимых, не испытывала унижения безденежья, ее организм свободен от досаждающих болезней. Перед самым концом, навсегда озадачившим мужа, она была похожа на человека, «который собирается в отпуск». Цианистый калий сводит *отпуск* лишь к одному варианту.

Отец Джеда жил достаточно долго, других женщин не имел, ограничиваясь привязанностью к своей архитекторской службе и ненавязчивым вниманием к сыну. Когда болезней стало слишком много, отец нашел цивилизованный путь, чтобы его самоубийство было юридически безукоризненным. Крематорий избавил мертвое тело от всяких контактов с землей и тлением. Это самоубийства, лишенные энергии и говорящие об одной доминирующей черте — об усталости, почти всегда не связанной с естественными трудностями человеческого пути.

Джед жениться никогда не собирался, вполне довольствуясь эпизодами бурного, но ни к чему не обязывающего секса.

Испытанием и даже искушением становится встреча с Ольгой Шеремеевой — дочерью московского профессора, успешно работающей на одну из мощных французских фирм. Ольга представлена необыкновенно красивой, великолепно воспитанной и образованной. В момент встречи она явно богаче и успешнее Джеда, больше похожего на закоренелого маргинала, чем на будущего художника-миллионера. Повествователь сам удивляется, что же нашла яркая русская в этом «французике недоделанном».

Ольге и Джеду хорошо вместе спать и есть, вести неутомительный, тихий разговор. Ольга осторожно пытается показать партнеру, что можно быть вместе, поехать, например, в Москву, или в Париже прижаться друг к другу теснее. Но Джеда, сторонника пустотной свободы, так просто не проведешь. Он сохраняет верность одиночеству, а с Ольгой встречается спустя десять лет. Женщина по-прежнему красива, но опытный глаз ловца знаков разложения не дремлет: «Этот изумительный цветок плоти начал увядать; теперь деградация пойдет по нарастающей».

Был шанс у героя «Карты и территории» воспользоваться одной важной подсказкой. На похоронах бабушки Джед вспомнил, что после смерти мужа она погрузилась в «бездны тоски», не смогла оправиться после кончины любимого человека, фактически умерла вместе с супругом, остановив желание жить, впрочем, сумев избежать самоубийства. Бабушка любила. Когда тот, кого она любила, ушел, любовь, которая была, стала еще очевиднее. У Джеда свое истолкование этого сюжета, связанного с домом, доставшимся ему в наследство: «В этом доме ужасно хотелось верить в такие вещи, как любовь двух человек, окутывающая все вокруг теплом и умиротворением, которые передаются следующим поколениям обитателей, принося мир в их души. Стоп, если так и дальше пойдет, он, того и гляди, поверит в призраков и все такое прочее». Подсказкой Джед воспользовался в стиле многих других героев Уэльбека: он отбросил мысль о силе любви, о ее радости и сделал акцент на безысходных страданиях бабушки, потерявшей мужа. Страдания Джед усиливать не хочет. Следовательно, нельзя давать шанс любви, в себе несущей будущую смерть.

Повествование, включая краткие истории самоубийства, не радует динамикой. Но есть в «Карте и территории» *кульминация нелогичного и причудливого*. Уэльбек-писатель придумал Уэльбека-героя, который знакомится с Джедом, позирует ему для картины из серии, посвященной современным профессиям, высказывает ожидаемые мысли о неблагополучии и тяжкой суетности человеческого существования. Уэльбек-герой изображен

писателем в контексте гротескного автоосмеяния: живет в грязи и тихом алкоголизме, ежечасно гоним управляющей им сигаретой, исступленно чешет пораженные микозом ступни, «да еще и подванивает».

«Жизнь моя подошла к концу и я разочарован. Ничего из того, на что я надеялся в юности, не сбылось. Случались, конечно, занятные моменты, но неизменно сопряженные с дикими трудностями, вырванные у жизни на пределе сил, ни разу ничто не досталось мне даром, теперь мне все обрыдло и хочется лишь одного — закончить свои дни без чрезмерных страданий, тяжелой болезни или инвалидности», — сообщает Джеду Уэльбек, специально *раздеваясь* перед читателями, обнажая авторскую философию до неприличия.

Создавая при этом любопытную смеховую прослойку между читателем, верящим в Уэльбека, и предметом уэльбековской веры в закономерность угасания надежд и самой жизни. Уэльбека-героя не просто убивают. Его расчленяют, отрубают голову, кровью умученного писателя заливают дом, разбрасывают внутренности по всем углам. Даже бывалые полицейские нуждаются в скорой психологической помощи после осмотра места происшествия. В конце романа выяснится, что Уэльбека убил врач-маньяк. Особой роли это не играет. Уэльбек-герой убит Уэльбеком-писателем, и роман-эссе делает иронический шаг навстречу триллеру.

Много в «Карте и территории» европейского *необуддизма*. Есть и попытка не согласиться с ним. В современной культуре кремация часто воспринимается как четко спланированный жест полного освобождения человека от кладбищенского ритуала, связанного с томительной суетой оставшихся в живых, от приписываемого миру желания даже после кончины удержать человека в границах издевательской социальности. В сознании уставшего человека и могила, и надпись на камне, и тлеющее под землей тело могут оцениваться как форма насилия.

Уэльбек, отказываясь от кремации, подробно и заботливо описывает могилу Уэльбека-героя, прикрытую черной базальтовой плитой, на которой выбита лента Мебиуса. Полицейский Жаслен, расследующий убийство писателя, категорически отрицает «антропологически безбожный обычай» развеивать прах человека. «Человеческое существо — это сознание, уникальное, индивидуальное и незаменимое, и по этой причине оно заслуживает памятника, стелы, на худой конец — поминальной надписи, ну хоть чего-нибудь, что увековечило бы факт его существования», — размышляет Жаслен, решивший похоронить под скромным памятником даже собственную

собачку. Джед, слишком поздно узнавший о кремации отца, с сильным чувством бьет по физиономии *ледяную бабу*, сообщившую, что ее заведение, отвечающее за эвтаназию и кремацию, сделало все, как надо.

Конечно, в совокупности этих фактов и речей можно услышать уэльбековский стеб над погребальной сентиментальностью. Но есть тут и скорбь о человеке, едва заметное несогласие с тем, что личность растворяется в пустоте, становится ничем. Человек заслуживает памяти. Преступник, покусившийся на жизнь, должен быть наказан, и неслучайно Джед и Жаслен сильно хотят, чтобы убийца Уэльбека был разоблачен. «Мир ничтожен. И тот, кто совершил это убийство, усугубил ничтожность мира», — высокопарно заявляет Джед. Но и в этом риторическом мироотрицании есть мысль о человеке, печаль о том, что он не вечен. Кстати, Уэльбек-герой «потихоньку крестился» незадолго до смерти.

Чем Джед заработал славу гениального художника и причитающиеся ему деньги? Сначала, оставаясь маловостребованным, составил альбом «Триста фотографий металлоизделий». Потом, пережив «эстетическое откровение» и осознав, сколь скучна и хаотична живая территория, стал под особыми ракурсами фотографировать мишленовские карты. Они открылись уэльбековскому герою как «завораживающее сочетание второстепенных шоссе и живописных проселочных дорог, смотровых площадок, лесов, озер и перевалов». Это фотографическое искусство сохраняло и рационализировало не только масштаб мира, но и подчеркивало его холодную бесчеловечность.

Самые большие деньги пришли, когда Джед обратился к созданию серии произведений, посвященных основным профессиям. Появились портреты владельца мясной лавки, хозяина бара с табачным отделом, диспетчера удаленной техподдержки, а также писателя Мишеля Уэльбека. Жаль, что не нарисовал Джед еще одного эпизодического героя романа — Фредерика Бегбедера, со «взглядом, блестевшим скорее от кокаина, чем от вероисступления». Умрет Бегдедер в 71 год, когда главный герой «Карты и территории» начнет свой последний этап.

В финале романа ничто не отвлекает Уэльбека от погружения в любимый минор. Деревенское поместье Джеда становится пространством ландшафтного искусства, призванного сообщить о принципиальной тленности всего, что связано с человеком. Будто все пессимистические учения и образы он хочет объять в последнем усилии. Закрепленные на сером холсте фотографии

былых знакомых Джеда подвергаются естественной атаке солнца и дождя, вспучиваются, распадаются и исчезают. Такая же участь уготована игрушечным фигуркам, схематично изображающим человека. С глубоким спокойствием автор композиций наблюдает, как трава и листья, свободные от индивидуальной жизни, стирают любой след личности. Об этом последние фразы «Карты и территории»: «Нельзя не испытать и чувства горечи, наблюдая, как изображения людей, сопровождавших Джеда Мартена в его земной жизни, разлагаются под воздействием непогоды, гниют и, наконец, распадаются, представая в последних эпизодах неким символом тотальной гибели рода человеческого. Вот они тонут, вдруг начинают бешено барахтаться, но через мгновенье задыхаются под постоянно прибывающими ботаническими пластами. Потом все стихает, только травы колышутся на ветру. Полное и окончательное торжество растительного мира». «А дальше — хаос. Великий хаос», — заключительные слова «Предчувствия конца».

Перед нами современный литературный герой — *человек конца*. Это не значит, что необходимо затягивать унылую песню о всеобщей гибели, о том, что вкус к жизни пропал и механизмы самозащиты от небытия утрачены. Не стоит забывать: словесность, выбирая печаль и наплывающие на человека образы угасания, стремится заставить современного читателя, поглупевшего от гиблого рационализма маскультуры, мыслить о смерти, черпать в этом источнике силы для нового витализма.

Литература

1. Александров Н. Воспоминания из будущего // Дружба народов. 2001. № 10 [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http:// magazines.russ.ru/druzhba/2001/10/alek.html

2. Александров Н. Новый роман Мишеля Уэльбека — «Возможность острова» [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: // http://www.inauka.ru/philology/article57333/print.html

3. Дубин С. Действительно ли scriptamanent? «Элементарные частицы» Мишеля Уэльбека два с половиной года спустя // Иностранная литература. 2001. № 5 [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http://magazines.russ.ru/inostran/2001/5/dub.htm

4. Дьякова Е. Легковесное человечество улетит // Новая газета. 2006. 20 апреля [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http://2006.novayagazeta.ru/nomer/2006/29n/n29n-

s32.shtml

5. Ермолин Е. Частицы боли // Континент. 2003. № 115 [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http:// magazines.russ.ru/ continent/2003/115/erm11.html

6. Золотоносов М. Частицы литературы // Столичные новости. 2001. № 48 [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http://cn.com.ua/N196/culture/bestseller/bestseller.html

7. Липневич В. Невозможность любви // Новый мир. 2001. № 12 [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http:// magazines. russ.ru/novyi_mi/2001/12/lipnevich.html

8. Потолицын С. О «Элементарных частицах» М. Уэльбека // Иностранная литература. 2002. № 5 [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http://magazines.russ.ru/inostran/2002/5/ potol. html

9. Уэльбек М. Возможность острова: роман / пер. с франц. И. Стаф. М., 2006.

10. Уэльбек М. Карта и территория: роман / пер. с фр. М. Зониной. М., 2011.

11. Уэльбек М. Платформа: роман / пер. с фр. И. Радченко // Иностранная литература. 2002. № 11.

12. Уэльбек М. Элементарные частицы: роман / пер. с фр. И. Васюченко, Г. Зингера. М., 2004.

13. Шаталов А. «Мы живем счастливо…» // Дружба народов. 2001. № 10 [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http:// magazines.russ.ru/druzhba/2001/10/sh.html

Фредерик Бегбедер
А. В. Татаринов

Рожденный в 1965 г. и вроде бы расставшийся с биологической молодостью Фредерик Бегбедер продолжает оставаться одним из самых эпатажных писателей современного мира. Он все еще играет в юношу, от которого можно ожидать и создания талантливого текста, и погружения в наркотический транс.

Опытный специалист в области рекламы/маркетинга и лихой литературный критик, Бегбедер использовал профессиональные навыки для прыжка в сферу художественной словесности. Он сам стал создавать продукт, который кто-то рекламирует, а кто-то критикует.

Бегбедер может вести телевизионную передачу, сниматься в порнографическом фильме («Дочь лодочника»), многословно рассуждать о религии («Я верую — Я тоже нет!»), участвовать в антиглобалистском движении и быть консультантом кандидата в президенты Франции.

Фредерик Бегбедер не устает повторять, что его учителя — Бодлер и Уэльбек. Посмотрим, о чем пишет этот влиятельный ученик. В романе «99 франков» концептуалист-текстовик Октав, сочиняющий модные рекламные тексты и ненавидящий рекламу как орудие лжи и эксплуатации, остроумно рассуждает о том, как безнадежна современная цивилизация, делающая человека рабом вещей. Он без устали ищет новых женщин, упивается алкоголем и активно мешает его с кокаином. Подлечившись в специализированной клинике, успевшей спасти его от передозировки, герой вместе с коллективом рекламщиков отправляется на корпоративный отдых. Кокаина уже нет, алкоголь еще есть, есть и женщины, особое внимание к его постоянной любовнице — опытной проститутке, на глазах читателей становящейся звездой рекламы йогуртов. Все было бы хорошо — герой бросил наркотики, его ожидает грандиозное повышение по службе, почти забыта былая любовь, от которой сбежал, испугавшись ее беременности — но в состоянии алкогольного психоза вместе с верными товарищами (здесь же проститутка-звезда) герой убивает богатую пенсионерку, отождествив ее со всем злым миром капитала, эксплуатирующим вселенную. Завершается роман картинами островного рая, куда сбежали разные знаменитости, выдавшие себя за умерших, чтобы беззаботно наслаждаться «просто жизнью» вдали от цивилизации,

которой на Остров призраков вход запрещен. Но и сюда прокрадывается мысль о том, что «человек всего лишь случайность в межзвездной пустоте». Где же выход? Вот он: «Чтобы перестать умирать, достаточно перестать жить».

Роман «Windows on the World» посвящен событиям 11 сентября 2001 г. Он назван в память о ресторане, который находился в одной из башен Всемирного торгового центра и был отрезан от спасения. Там и происходит основное действие: отец пришел в ресторан с двумя сыновьями — поесть, поиграть, поболтать, просто провести вместе время, ведь он давно не живет с их матерью. В башню врезается самолет: перед читателем последние минуты — едкий дым, последние страхи и утешения, жесты предсмертной смелости — погибающей семьи. За всем этим наблюдает Бегбедер (корректнее: второй повествователь романа), который сидит в ресторане одной из парижских башен, думает о Нью-Йорке, о своих уходящих героях, о мире, которому скоро тоже придется уйти — как башням Всемирного торгового центра, как Вавилонской башне. «Эта книга навеяна любопытством, сопереживанием и ужасом. Это смесь чернухи и, надеюсь, что, с другой стороны, — некой легкости», — говорит Бегбедер, честно сообщая об истоках романа и его стиле [11].

В романе «Романтический эгоист» нет специальной истории, отягощающей внимание читателя. Это публичный дневник богатого одинокого человека, ведущего праздный образ жизни. Он любит путешествовать — Москва, Барселона, Стамбул. Его привлекают не исторические памятники, не дух иных стран. Различия стран Бегбедер отказывается замечать, потому что во всем мире давно победил глобализм. Это доказывает единство ночных клубов — истинная цель «туризма» автора-героя. Он любит женщин, о встречах и невстречах с которыми сообщает со всей откровенностью, уже знакомой по прежним произведениям. Он жалеет своих женатых товарищей, но жалеет и себя, утратившего настоящую любовь. Остается размышлять о личном кризисе, о кризисе других, о кризисе мира — вспоминать об эсхатологических образах великих культур и проецировать их на печальное настоящее. Но это очень активная печаль — вся в огнях, в бутылках, в мятых постелях и в следах черного юмора.

Бегбедер, уважающий публицистику, часто комментирует свои произведения: «Меня мучило чувство неудовлетворенности и вины. Поэтому я взялся за эту книгу. <…> „99 франков“ — попытка сказать правду о рекламе, которая, за отсутствием других утопий, воплощает сегодня единственную мечту человечества. И мне это не нравится. <…> Я склонен полагать, что новая идеология — это реклама, что она заняла место

прежних идеологий. <…> Одни авторы убеждены, что искусство есть нечто отвлеченное, никак не связанное с действительностью, другие — что литература должна быть конкретной, оставаться внутри реальности. Я принадлежу к последним. <…> Романист может исходить из простого наблюдения над своим временем. <…> Таких авторов критика теперь именует постнатуралистами — за возврат к связному повествованию, наблюдению, описанию мира» [9].

Бегбедеровский герой — интеллигент 30–40 лет, при деньгах и необходимой собственности, не женат или разведен, пребывает во внутреннем кризисе, живет на излете надежды. Секс — единственная настоящая привязанность к жизни. Об этой привязанности повествователю хочется говорить постоянно, говорить без страха и цензуры. Пространством текста становится мужское сознание, низко оценивающее окружающий мир. Но сохраняется детальное изображение предметов и особенно товаров *погибающего мира* с указанием названия производящей фирмы. Частые воспоминания о Шопенгауэре, Бодлере, Селине помогают оценить корни современного французского пессимизма.

Бегбедера часто вспоминают в едином «блоке» с Уэльбеком. Бегбедер фрагментарнее, динамичнее. Ему ближе форма отвязного, циничного дневника, а не длинного трактата о последнем кризисе. Его герой жалуется на жизнь, но все-таки развлекается без устали. Он лет на 8–10 моложе героев Уэльбека, которые обстоятельнее в своем пессимизме, склонны к подведению печальных итогов. Уэльбек чаще обращается к футурологии, представляя, чем завершится история рода человеческого. У автора «Элементарных частиц» все суждения носят окончательный характер, чему способствует ученый стиль речей о кризисе мира. Бегбедер все время на что-то гневается, с чем-то борется, шумит в своих текстах. Хмурый Уэльбек шум практически преодолел, даже мрачноватое бегбедеровское веселье, его шокирующая ненормативность остались позади. Впрочем, в одной фигуре эпатажа авторы вновь едины — оба так часто и физиологически откровенно описывают отношения мужчины и женщины, что специалисты вынуждены признать: это, наверное, порно, а не эротика.

У Бегбедера собственная жизнь становится литературным прецедентом. Центр — «Я»: явление сексуальности, чуждой стеснения и цензуры. Здесь алкоголь, наркотики, девочки — освобождение повествователя; он знает, что это тупик, это близость конца, но мысли о выходе нет. Нет потому, что эта нота бесшабашной веселой тоски, где черный юмор направляет эмоции, приносит радость — радость близости конца,

уничтожения, окончательного падения в «богемный ад». Но все это лишь литература, и поэтому гибель и падение — под контролем, или *как бы* под контролем. С Бегбедером читатель становится смелым, раскованным, посвященным в лихую современность: блатные имена, имена поэтов и философов, обладание женщинами и четкое знание о том, что все это кончится. Этот Апокалипсис не зафиксирован в одной точке. Он не есть событие с ясными границами, с четким форматом времени и пространства. Он так и не успевает настать, потому что герою Бегбедера пора снова налить стакан, опять лезть под юбку, опять вдарить смехом по пустоте. Расщепление целостности в любви и смерти, в сюжете и самом Апокалипсисе — иллюзия бесконечно длящегося движения по злачным местам: Бегбедер, большой поклонник Селина, пишет нескончаемое «Путешествие на край ночного клуба».

«Windows» тяжелее: давит «объективная реальность» 11 сентября, *Не надо детей* уступает место *смерти детей*, явление секса может победить необязательную мысль о легком Апокалипсисе, но секс не утешит, когда нью-йоркские небоскребы падают. В ненормативных сюжетах есть что-то освобождающее: *мы* не такие, *мы* не наркоманы, и в сексе *мы* сдержаннее, но есть эффект *возле*: рядом с теми, кто колется, меняет женщин и умирает вместе со своей шокирующей свободой. А вот явления индивидуальной судьбы нет, потому что опять «все мы умрем». Скорее, это знак настроения — уже все можно, и пока еще что-то хочется. Герой при этом всегда недоволен собой, он обнаруживает очередную постель и себя в ней, но всегда рефлексия, впрочем, рефлексия, не приводящая к изменению жизни, ибо тогда наступит выход из литературного события, доступного Бегбедеру. Есть кому симпатизировать — герой способен и влюбиться, но всегда что-то не получается: «такова жизнь». Художественное явление шокирующей реальности, ее эстетизация, осознание, что это тупик: «уже осознал, но еще не отказался», «уже знаю, что умру, но еще вполне жив», «секс не приносит счастья, но в данный момент мне не так уж плохо», «есть литература, толкающая к депрессии, но имена Бодлера, Селина и Шопенгауэра так приятно произносить». Грубость, ненормативщина, порно кому-то могут показаться контекстом скрытой стыдливости. Апокалипсис — конец, но у Бегбедера и Уэльбека это и конец полового акта: «умираем» там же, где и «возрождаемся». Войти в мир Апокалипсиса так же приятно, как и завершить секс-встречу: чувства максимальны, а чтобы не было последующей усталости, надо быстро начать все сначала. В этом смысле тексты Бегбедера бесконечны. Литература предстает в них гиперактивным сексом:

самоубийство — это *эсхатология*, а ежедневная *эсхатология* — это секс. Но так как надо длить наслаждение, то выбираем секс, сохраняя мысль об Апокалипсисе. Вот только при этом обновления не происходит.

У Бегбедера есть намек на «антихриста мира потребления». «Ну зачем вы сделали из меня Повелителя мира? <…>. Разве я виноват, что человечество решило заменить Господа Бога товарами широкого потребления», — восклицает геройповествователь в романе «99 франков». Он знает «10 заповедей креатора», сообщает читателю, что сейчас «вместо Логоса — логотип», а «Христос — лучший в мире рекламист». Но вот искушать этому *антихристу* некого, потому что все давно готовы к любым отступлениям и падениям. Итог познания в «99 франков» — бесперспективность мира: «Думали ли вы когда-нибудь, что все, кто вам встречается на улице, все, кто проезжает мимо на машинах, все они, абсолютно все без исключения, обречены на смерть? <…> Жизнь — это сплошной геноцид».

«Windows on the World» — роман о реальных событиях, действительно близких к классическому Апокалипсису. Когда умираешь от наркотиков, сексуального пресыщения или просто от пустоты, которую даже не можешь выразить в слове, Апокалипсис становится формой романтизации сюжета. Когда срабатывает система «я погибаю — ты погибаешь — мы погибаем», общая катастрофа выглядит как одухотворение многих отдельных смертей. Посреди всеобщей гибели некогда ставить вопрос и о личной вине. Общий Апокалипсис — преодоление одиночества: «Все они превратятся во всадников Апокалипсиса, соединятся в Конце Света».

В «Романтическом эгоисте» принципы эсхатологической психологии проясняются в несмолкающей болтовне повествователя, который дает возможность читателю издеваться и над миром, и над тем, кто повествует о нем. Здесь свою собственную жизнь, как и существование человечества в целом, научились наблюдать заинтересованно, но все-таки со стороны, на дистанции, как голливудский фильм в комфортном кинотеатре. В «Окнах» Бегбедера герои удивляются, что, похоже, не будет очередного «бэтмена», спасающего от зла. Но для читателя, отделенного от роковых башен, *эффект Голливуда* сохраняется. Причем *фильм* становится еще более совершенным, так как в финале герои погибают, опровергая законы популярных триллеров. Представить человека и мир несуществующими, завершившими бытие, — одна из *медитаций* популярных французов. Главный предъявитель претензий, да и главный судья в этом мире — сам человек. Нет человека, нет суда. Мысль об

Апокалипсисе может раскрепощать и даже успокаивать.

Интересным проектом стала книга 2004 г. «Я верую — Я тоже нет», представляющая собой длинный диалог между Бегбедером и католическим епископом Жаном-Мишелем ди Фалько — известным теологом, историком Церкви и христианским публицистом. Разговор происходит на духовной территории популярного писателя: он задает священнослужителю вопросы умного атеиста; епископ, безусловно готовый к компромиссам, должен оправдываться, пытаясь мягко объяснить собеседнику, что Бог — это не совсем то, что ему кажется, что нельзя винить Бога во всех земных бедах. Но Бегбедер слышит плохо, да и книга, похоже, написана не в помощь богоискателям, а для поклонников Бегбедера, которые еще раз могут убедиться в постоянстве его мировосприятия: «Реальность сводится к следующему: я чувствую, что все мы живем в мире, конец которого близок (возможно, наша планета протянет недолго, и надо сделать все для спасения природы и окружающей среды), что все люди рехнулись, жизнь наша совершенно пуста и человек катится навстречу собственной гибели». Бегбедер не может не сообщить священнику, что помнит время и место десяти своих лучших оргазмов, что групповой секс — заполнение «духовной пустоты». «Я не в состоянии понять, как двое, если они любят друг друга, могут согласиться пережить такую ситуацию», — удивляется французский епископ. «У нас на первом месте верность своим удовольствиям», — объясняет Бегбедер.

В романах Бегбедера угасают межличностные конфликты. Нет даже вражды человека с человеком, нет *Востока* и *Запада*. Даже любовных треугольников нет, потому что вполне можно жить втроем. В этом пространстве недопустимы люди традиционалистских убеждений. Ни у кого не предполагается никакой праведности, ни намека на святость — никогда и ни у кого: «Иисус подставлял вторую щеку, согласен. Иисус не любил насилие. Но в нем была ненависть, пускай он отрицал это, пускай не высказывал ее, она все равно жила в нем, неумолимая жажда справедливости. А на кресте он поносил весь свет и отрекался от отца. Плевать ему было на сострадание — Иисусу на кресте».

«Как все-таки утомителен гедонизм», — восклицает бегбедеровский «романтический эгоист». «Голливудские фильмы — это хорошо, а вот триллер в реальности — это плохо», — убеждаются те, кому суждено умереть в романе Бегбедера, посвященном событиям 11 сентября. Герои могут и не знать, кто их убивает. Автор знает. Но ни у кого нет даже защитной ненависти к убийцам, настолько велико утомление.

В «99 франках» кончает с собой Софи — бывшая подруга

Октава, так и не доносившая не нужного ему ребенка. Повествователь комментирует в свойственной ему манере: «Когда беременная женщина кончает с собой, это двойная смерть по цене одной — совсем как в рекламе моющих средств». С миром прошлого (отцы) и миром будущего (дети) связи уничтожены. У Бегбедера, впрочем, иногда появляется образ дочери, которую воспитывает не он. Почему? Потому что «любовь живет три года» (см. одноименный роман Бегбедера), а они уже прошли. Сближение с детьми происходит в романе «Windows on the World», но оно — предсмертное. Отец не может спасти своих детей, как раньше не смог остаться с ними в одной семье. Да и как остаться? «Я ушел от нее именно из-за денег: я больше не мог возвращаться домой, имея столько деньжищ в кармане». В «Романтическом эгоисте» герою выпал шанс стать отцом. Но что-то не получается: «Я попытался ее успокоить, но на моем багровеющем лбу словно выступило крупными буквами: “СУКА! СДЕЛАЙ АБОРТ!”».

Стиль текстов Бегбедера сообщает о том, как настойчивое желание шутить, быть занимательным и востребованным в своем черном юморе постоянно размывает саму платформу, на которой старается удержаться смеющийся человек. Скрытый ужас бегбедеровского героя — в невозможности умолкнуть, остановить свое агрессивное остроумие. Любовь Бегбедера к автору «Путешествия на край ночи» вполне понятна. «Писательский подвиг Селина состоит в том, что его роман, написанный черными чернилами на черной бумаге, все-таки читается, и читается всеми», — пишет Бегбедер, рассуждая о том, что никто из братьев-писателей не смог достичь «ясности его мрака, аморальности его апокалипсиса, истерии его кошмара, скверны его эпопеи», — читаем в «Последней описи перед распродажей» [3].

Даже в этих словах видно стремление преувеличить и без того значительный селиновский пессимизм, замкнуть его в ядовитом оксюмороне. Архетипом активного пессимизма, способного вызвать сочувствие и симпатию, остается Гамлет. Его мизантропия — другая сторона любви, следствие страшных катастроф, произошедших в семье и воспринятых сознанием во всемирном масштабе. Селиновский герой, способный объемно, панорамно видеть кризис существования, ближе к Гамлету. В Бардамю нет вертлявости и ожесточенной зависимости от самых банальных страстей, которые отягощают героев Бегбедера. И Бодлер для него — *наше все*: «Я фанатик “Цветов зла”. Я очень люблю поэтов, которые ищут красоту там, где ее, по идее, быть не должно — у проституток, в грязных притонах. Помните, как

говорил Бодлер: “Я взял всю грязь твою и в злато обратил”» [5]. Но сила Бодлера — в поэтической краткости. Да и не всякая *грязь* превращается в *злато*.

Сохраняются ли выявленные нами принципы поэтики и основы нравственной философии в двух последних на сегодняшний день художественных произведениях Ф. Бегбедера — «Идеале» (2007) и «Французском романе» (2009)?

Вновь перед читателем воссоздается пространство объемного автобиографизма, повествование ведется от лица сорокалетнего мужчины, очень похожего на самого Бегбедера. Опять на наших глазах рискует погибнуть от страстей развязно живущий, агрессивно искренний герой, склонный к многословию, к вполне серьезным размышлениям на историософские и духовные темы, всегда требующим легкой, принципиально сленговой формы. В сюжете нарастает тревога, обусловленная и состоянием ключевого персонажа, и характером избранных Бегбедером пространств. В романе «Идеаль» эта Россия — взрывная смесь гламура и криминала. Во «Французском романе» — тюрьма, в которую герой (как известно из СМИ, и сам писатель) угодил за провокационное употребление кокаина в общественном месте. Вышел с друзьями из машины, на капоте разложил запрещенные вещества, а потом пытался безуспешно убежать от полицейских.

В обоих текстах герой подумывает о спасении. В романе «Идеаль» именно для того Октав приезжает в Москву: надо перестать употреблять наркотики, возможно, с помощью исцеляющей любви к хорошей русской девушке. Параллельно идет поиск подходящего лица для рекламной кампании солидной парфюмерной фирмы. Во «Французском романе» закрытый в камере герой получает возможность обратиться к детству, в далеком прошлом обрести платформу для выздоровления от болезней тела и сознания. Как всегда у Бегбедера, процесс (игра с разнообразными ненормативными темами) значительно важнее, чем результат. Поэтому об итоговом спасении говорить сложно. Например, в романе «Идеаль» Октав, влюбившись в русско-чеченскую красавицу, вскоре впадает в депрессию брошенного мужчины и в истерике взрывает Храм Христа Спасителя.

«Французский роман» — более тихий текст, возможно, самый *приличный* из художественных произведений рассматриваемого нами писателя. Безотцовщина («Я родом из мира без отцов») — его основной мотив. Дед Бегбедера-повествователя рос без отца, погибшего на войне. Собственный отец рано ушел из семьи, превратив жизнь мальчика в слишком частое общение с «отчимами и мачехами», которые сделали из героя «махрового индивидуалиста». Без отца растет и дочь самого Бегбедера. Это,

конечно, печально, но и закономерно: «Лично для меня жизнь начиналась только после ухода из семьи. Лишь тогда я решался родиться вновь».

Что это такое — «французский роман»? Подтекстовые образы «Эммы Бовари» и «брошенного мужа». Это история старшего брата, который делал все возможное для того, чтобы не походить на родителей. А также жизнь «печального мальчика», получившего «унылую судьбу» и нашедшего кокаин — «метафору вечного настоящего, без прошлого и без будущего». Это также история о том, как «католики-глобалисты трансформировались в капиталистов-глобалистов».

При желании можно (услышим слова о «католикахкапиталистах») оценить Бегбедера как активного критика цивилизации, называющего все вещи своими именами. Один из главных мотивов в романе «Windows on the World» — вина Америки, «которая не оставляет угнетенным выбора, доводит их до крайности». Комментируя свои произведения, автор прямо заявляет, что реклама и мир, который она представляет, — это новый тоталитаризм.

Но если и есть у Бегбедера борьба с *внутренней Америкой* (по художественной силе этот вялый, банально-газетный образ несопоставим с *внутренней Монголией* В. Пелевина, который тоже помещает своих героев в мир потребления и рекламной лихорадки), то проходит она в пределах *гламурной* культуры. «Торговая марка выиграла у людей битву в World War III. Особенность Третьей мировой войны состоит в том, что ее продули все страны одновременно», — делает *важное заявление* Октав из «99 франков». И тот же Октав пятью строчками ниже: «Я выблевал все двенадцать чашек кофе в туалете “Манон Интернэшнл” и зарядил себя приличным дозняком, чтобы встряхнуться». Такие здесь законы эстетики — подлинный *Аполлон Бегбедерский*.

Литература

1. Бегбедер Ф. 99 франков: Роман / пер. с фр. И. Волевич. М., 2006.

2. Бегбедер Ф. Идеаль: Роман / пер. с фр. М. Зониной. М., 2007.

3. Бегбедер Ф. Лучшие книги XX века. Последняя опись перед распродажей: эссе / пер. с фр. И. Волевич. М., 2005.

4. Бегбедер Ф. Любовь живет три года: Роман / пер. с фр. Н. Хотинской. М., 2003.

5. Бегбедер Ф. Романтический эгоист: роман / пер. с фр. М. Зониной // Иностранная литература. 2006. № 2.

6. Бегбедер Ф. Французский роман: роман / пер. с фр. Е. Головиной. М., 2010.

7. Бегбедер Ф. WindowsontheWorld: роман / пер. с фр. И. Стаф // Иностранная литература. 2004. № 9.

8. Вишневецкая Ю. Потребительский ад // Эксперт, 2002. 4 ноября [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http:// www. guelman.ru/culture/reviews/2002-11-08/ Vishnevetskaya0411-2/

9. Нам хочется ломать свои игрушки». С Фредериком Бегбедером беседует Ирина Кузнецова // Иностранная литература. 2002. № 4 [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http://magazines. russ.ru/inostran/2002/4/kuzhe.html

10. Фалько Ж. М., Бегбедер Ф. Я верую — Я тоже нет. Диалог между епископом и нечестивцем при посредничестве Рене Гиттона / пер. с фр. Н. Кисловой // Иностранная литература. 2006. № 9.

11. Фредерик Бегбедер: «Я попытался разорвать молчание» // Новые известия. 2004. 6 декабря [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http://www.newizv.ru/news/? id_news = 16529&date = 2004-12-06

Милан Кундера
А. В. Татаринов

Французским гражданином Милан Кундера стал в 1981 г., писать по-французски начал с 90-х годов. Но до этих, не слишком удаленных от нас лет, была масштабная и трудная судьба человека, рожденного в Чехословакии в 1929 г.: принимавшегося в Коммунистическую партию, исключавшегося из нее; получавшего возможность жить своим гуманитарным трудом и терявшего эту возможность.

Сын пианиста и музыковеда, М. Кундера стал выпускником философского факультета Пражского университета, вскоре приступив к преподаванию мировой литературы. Сотрудничать с литературными журналами начал достаточно рано, но профессиональным писателем почувствовал себя уже после тридцати. Первый роман («Шутка») вышел в свет в 1967 г.

Чем больше сказывались последствия «Пражской весны», тем активнее двигался Милан Кундера в сторону Франции. Чехословацкое правительство оценило эти движения, лишив писателя гражданства в 1979 г. Сейчас Милан Кундера классик двух литератур — чешской и французской.

Читая Милана Кундеру, человек страстный, измученный вышедшими из-под контроля эмоциями, может получить успокоение. В кундеровском мире неторопливая работа души, соединяющая автора и лучших героев, приводит к исходу из мира, в котором человек слишком часто выбирает суету как форму существования, оказывается в пафосе «категорического согласия с бытием», заставляющем превратить собственную жизнь в бездарный спектакль. В нем много шума, драк и световых вспышек, но мало смысла и совсем нет счастья. Этот исход заметно отличается от исхода в романах Уэльбека: самоубийство здесь не решает главных проблем. Возможно, причина в том, что суицидальное действо слишком театрально. Когда-то Шопенгауэр сказал, что «самоубийца перестает жить, потому что не перестает хотеть». Для героев Кундеры важно перестать *хотеть* — преодолеть желание славы, власти, профессионального успеха, прочного семейного счастья и привязанности к детям. Впрочем, надо признать, что многие герои, достойные авторской симпатии, появляются в тексте уже преодолевшими изматывающие страсти. Проза Кундеры понравится тем, кто находится в согласии с минорной интонацией «Книги Екклезиаста», кто получает терапевтический эффект от буддийских обещаний победить

страдания через преодоление искусительного обаяния самого бытия.

«Невыносимая легкость бытия» — самый известный роман Милана Кундеры. Это история жизни бездетной пары — Томаша и Терезы, которые познакомились в чешском провинциальном городке: Томаш приехал по своим врачебным делам, а Тереза была официанткой в небольшом кафе. Вскоре она приедет к Томашу в Прагу, станет его любовницей, заболеет лихорадкой и останется с ним навсегда. Это не избавит врача от многочисленных любовниц, от которых он всегда будет возвращаться к Терезе. Она будет преодолевать измены мужа не скандалами и местью, а нежным страхом, любовью и надеждой. После Пражской весны они уедут в Швейцарию, но быстро вернутся — сначала Тереза, потом Томаш. Подлые компромиссы с властью не для него, поэтому опытный врач потеряет работу, станет мойщиком окон, сохранив спокойствие, любовные эпизоды с едва знакомыми женщинами и любовь к Терезе, ставшей главной *тишиной* постепенно уходящей жизни. Следующим этапом освобождения будет отъезд в деревню вместе с собакой, названной Карениным. Каренин умрет, окончательным исходом для Томаша и Терезы станет смерть в автомобильной катастрофе. Да и не так уж важна для фабулы эта смерть, раз читатель узнает о ней еще в середине романа — вместе с любовницей Томаша Сабиной, у которой в романе свой путь освобождения.

«Бессмертие» — пожалуй, самый сложный из малопригодных для пересказа романов Кундеры. Сравнительно молодая Аньес — ненавязчиво мудрый отец избавил ее от религиозных упований и завышенных требований к жизни рассуждениями о «компьютере Творца», а предсмертным избавлением от суеты показал путь наиболее удачного общения с миром, которому никогда нельзя доверять. Аньес — внешне благополучная француженка: есть любящий муж Поль, есть дочь и хорошая работа, но Аньес хочет жить одна — в Швейцарии, вдали от мужа, дочери и сестры Лоры, совсем не похожей на Аньес своим шумным, истеричным стремлением к захвату мира в образе очередного любовника или семьи сестры. Аньес суждено погибнуть на шоссе, так как девушка, впавшая в депрессию, захочет покончить с собой, сев на дороге спиной к несущимся на полной скорости машинам. Девушка останется жить; Аньес, пытавшаяся свернуть, погибнет, как водители и пассажиры еще двух машин. Лора выйдет замуж за овдовевшего Поля, каждый получит то, к чему подсознательно стремился. История Гете и охотившейся за ним Беттины подскажет читателю, что бессмертие — не обязательная судьба живой души, а лишь страстное желание сохранить свой образ в

непрочной памяти мира, прикрепиться к тому, что обязательно переживет нас, например, к гению, слух о котором смолкнет не сразу. Давно ушедший Гете объяснит недавно погибнувшему Хемингуэю, что все это суета: те, кто умер, свободны от тех, кто еще жив, их не касаются речи Беттины и других биографов, рвущихся к бессмертию, которого на самом деле нет.

Роман «Неспешность» — первый роман Кундеры на французском языке. В одном загородном замке по воле приехавшего с женой повествователя происходят две истории: одна, восходящая к новелле Вивана Денона, в XVIII в.; вторая — в 90-е годы XX в., на съезде энтомологов. Неспешность отличает времена минувшие: госпожа де Т. увлекает за собой 20-летнего кавалера, знакомит с мужем, после чего проводит с гостем чудесную ночь — сначала в саду, потом в одной из потаенных комнат милосердного к любовникам замка. Утром молодой человек узнает, что он оказался участником игры: с его помощью отвели подозрение от настоящего и постоянного любовника госпожи де Т. Происшедшее не становится поводом для скандала. Молодой дворянин, благодарный за прекрасную ночь, неспешно покидает замок. В конце XX в. в этом же замке все совсем иначе: шумный съезд энтомологов, на котором нет дворян, ценящих тишину. Есть молодой человек Венсан, почувствовавший себя униженным в ни к чему не обязывающем разговоре и решивший *оторваться по полной* в общении с машинисткой Юлией, готовой перенести все глупости приятного ей спутника. Потоком несутся блудливые слова, многозначительные жесты, пропадает стыд, голые тела плавают в бассейне, остается лишь совокупиться, чтобы закончить сюжет. Но в решающий момент — осечка, в которой мужчине стыдно признаться: ему остается притвориться, что он *может*, Юлии остается притвориться, что ей — *хорошо*. После чего Венсану срочно надо оседлать мотоцикл и лететь быстро-быстро, чтобы все забыть.

Роман «Подлинность» — история искушения, которому подвергли себя Жан-Марк и Шанталь, любящие друг друга супруги, не нуждающиеся в регистрации брака, не собирающиеся продолжить себя в детях. У Шанталь не хватило сил, чтобы спокойствием ответить на очередную провокацию мира, стремящегося ввергнуть душу в почти бессознательную и беспричинную депрессию, и она сказала (сначала себе, потом и Жан-Марку): «На меня больше не оглядываются мужчины». Жан-Марк, решивший, что любимой женщине плохо, что она начинает чувствовать постепенно наваливающийся груз возраста, пишет ей письма от лица восхищенного мужчины, не раскрывающего ни имени, ни целей. Пришло время для рискованной игры, в жизнь

Жан-Марка и Шанталь входит двусмысленность. Женщина, сначала заинтересовавшись, а потом и отдавшись наметившемуся сюжету, разгадала, кто ей пишет письма, но не стала разбираться, зачем пишет письма Жан-Марк, которого, впрочем, тоже начала подстраивать под себя ненужная игра. Шанталь одолевает злоба, манят химеры новой свободы и удовольствий, она, находясь в истерике, уже знакомой по роману «Неспешность», отправляется в Лондон, где в страшной реальности своего бреда переживает погружение в ад — воплощение подозрений, раздражения, скверных надежд и желания отомстить единственному, кого по-настоящему любишь. Завершается роман воссоединением Шанталь и Жан-Марка. В финале есть только они, искушающего мира для них больше нет.

В романе «Неведение» Ирена, эмигрировавшая во Францию вскоре после Пражской весны, приезжает в Чехию 90-х годов после падения «железного занавеса». Параллельно, но совершенно самостоятельно, впервые после многих лет отсутствия на родине наведывается в Прагу Йозеф. У обоих за спиной схожие утраты — потеря родной страны, семьи, у Ирены умер муж, у Йозефа — жена. Вполне к месту воспоминания об Одиссее, но в романе Кундеры основополагающим становится миф о вечном невозвращении: иллюзии благой встречи с собственным прошлым быстро развеиваются, впрочем, герои ими особо и не мучились. Оказавшись в Праге, Ирена понимает, что этот подарок судьбы — не повод для ностальгии, а возможность обретения свободы и счастья. Для этого необходимо расстаться с благополучным гражданским мужем — добрым, заботливым богатым шведом и броситься в новую любовь — к Йозефу, в котором Ирен узнала давнего знакомого из чешской юности. Свободен Йозеф, уже свободна Ирен. И швед понял, что ему уютнее с матерью Ирен, а не с бывшей постоянной любовницей. Все идет к любовному единению главных героев — все потерявших эмигрантов, не желающих молиться прошлому, но финал не позволяет подвести оптимистический итог: похоже, что роман завершается расставанием.

В последнем романе, очевидно не ставшем вершиной творчества Кундеры, миф о вечном невозвращении воплощается в рациональной фабуле: герои стремятся вернуться в страну, из которой уехали более двух десятилетий назад. В предшествующих романах рационализм фабулы сказывается меньше (исключением можно назвать «Неспешность»), но сама идея *невозвращения* становится философским центром прозы Милана Кундеры. Речь идет не о пространственных передвижениях или отказе от них, дело в другом — в выборе героем особого контакта с бытием. Его

можно назвать исходом или избавлением, но все-таки в мире чешско-французского писателя такие экспрессивные слова звучат слишком пафосно, мешая интонации, располагающей к тишине, к отказу от навязчивого участия в самых разных делах мира.

Невозвращение — это кундеровский стиль: на предложение жизни стать ее полнокровной частью, сделать ее шум своим, родным контекстом герои отвечают отказом — они не хотят официального брака и продолжения себя в детях, никак не подключаются к масштабным государственным делам, не требуют к себе и своим проблемам внимания, они не становятся участниками религиозных мистерий и открытых партсобраний, не стремятся остаться в памяти потомков — по Кундере, всегда неблагодарных, потому что те, кто жив сейчас, всегда пытаются втянуть в свою суету тех, кто уже ушел из мира, но *вернулся* в него грубо воскрешенным образом, чтобы стать частью речи *плясунов*, любящих *кич*.

Кто такие плясуны и что такое кич — важные знаки негатива в мире Кундеры — мы выясним позже, сейчас же проиллюстрируем желание персонажей ускользнуть от памяти, исчезнуть так, чтобы мир не смог втянуть тебя обратно. Это желание органично вписывается в противостояние смерти, точнее, все-таки бессмертию, потому что если смерть — успокоение и исчезновение, то в ней есть интонация минора, но нет отвратительной суеты, а если бессмертие похоже на доступную всеобщему обозрению жизнь, то такая вечность нуждается в преодолении. Герои Кундеры не верят в вечную жизнь, их не смущают классические образы христианского посмертия, так как религиозная культура давно угасла в пространствах, где проходит жизнь Томаша, Аньес или Жан-Марка с Шанталь. Но остался страх какого-то не до конца ясного насилия над образом угасшего человека, которое все-таки возможно в мире без рая и ада. Мысль о своей определенной зависимости от памяти оставшихся в живых вызывает у героев Кундеры не столько ужас, сколько брезгливость. Поэтому нельзя оставлять наследникам памяти о *себе уходящем* никакого шанса. Могила прекращает работу души, не способную жить вне тела, но тлеющее тело, распадающееся в могиле, — отвратительная кульминация власти тела над нами: вроде бы и нас уже нет, а плоть, расположившаяся под могильной плитой, продолжает не только навязчиво существовать в своей смерти, но и притягивает к себе родственников и знакомых, как бы выставляя напоказ останки, чуждые всякой святости. Чтобы выйти из-под власти бездарной кладбищенской социальности, героям необходимо стать пеплом, обмануть тех, кто жаждет даже на могиле устроить

спектакль, в котором всегда нуждается жизнь, надеющаяся на продолжение. Яснее других эту мысль сформулировала Шанталь из «Подлинности»: «Лишь огонь крематория избавит нашу плоть от всего этого. <…> Это единственная абсолютная смерть. И я не хочу никакой другой. Я, Жан-Марк, хочу абсолютной смерти. После недолгого перерыва в комнату снова ворвались удары молотков. — Только обратившись в пепел, я буду уверена, что никогда их больше не услышу». Близкая идея у Сабины из «Невыносимой легкости бытия»: «Она боится, что ее запрут в гроб и опустят в американскую землю. Вот почему она однажды написала завещание, в котором просила, чтобы ее мертвое тело было сожжено и пепел развеян».

Возможно, от такой участи не отказался бы и Томаш, но погибшие в автокатастрофе не всегда могут управлять своим посмертием. У Томаша есть сын, которого воспитал не он: давно развелся с женой, забыв о всех последствиях растворившегося во времени брака. Но сын помнил об отце, уже взрослым — к тому же сознательным христианином — нашел его. Томаш не хотел общаться с сыном, так как сын был похож на него, а Томашу не хотелось видеть, как его «рот говорит о Господе Боге». Когда Томаш погиб, сын сразу же занялся похоронами и сумел (а кто воспротивится?) навязать усопшему свою религиозную волю, положив под эпитафией: «Он хотел Царствия Божия на земле». В этом знаке сыновнее желание хоть как-то улучшить, украсить участь отца, приблизив его к идеалу, но дело в том, что, как и сам Кундера, Томаш никакого Царствия Божия на земле не хотел. Он расстался с родителями, потом с женой и сыном. Он долгие годы жил с Терезой, но почти ежедневно изменял ей, как бы подчеркивая, что по-настоящему человек никому не принадлежит и тщетно желать полностью владеть кем-то. Он не питал никаких социальных иллюзий, был далек от политики. Когда пришло время, и надо было, следуя логике социальных событий, оказаться в общественной *пляске*, Томаш перестал быть врачом, а вскоре перестал быть и городским жителем, закончив путь в чешской деревне. *Царство* (даже если речь идет о духовном сюжете) — мир структурированный, где есть властители и подданные, где есть этикет, а любая форма ритуальности — не для героев Кундеры. Никакого *Царствия* Томаш не желал, он хотел, чтобы все, кроме Терезы, его забыли, да и совместная смерть стала положительным ответом на эти ожидания. Но мир устроен так, что из него не просто уйти полностью и навсегда. То, что начертал сын Томаша на могильной плите отца, оценивается в «Невыносимой легкости бытия» как кич: «Прежде чем нас предадут забвению, мы будем обращены в кич. Кич —

пересадочная станция между бытием и забвением».

Аньес, героиня «Бессмертия», думает о возможности вечной жизни без особой радости и, конечно, без всяких религиозных ассоциаций. Если бы они возникли у героини Кундеры, она, по воле автора, была бы смешна. Аньес — другая, ей отвратительна суета, а в «Бессмертии» религиозность и суетливость, спроецированная в вечность, не существуют друг без друга. Ад в представлении героини свободен от дантовских мотивов. Пугает не наказание — здесь некому да и не за что наказывать, а воцарение суеты как стиля, не знающего никаких пределов: «Какой ужас вселяла в нее мысль, что и на том свете ей, возможно, снова придется слышать шум женских голосов, какие она слышит по субботам в сауне! После смерти она не жаждет быть ни с Полем, ни с Брижит».

Поль — муж, Брижит — дочь, но семейные узы в романах Кундеры — именно узы, способные лишить личной жизни, превратить человека в смешного персонажа глупой комедии. Если Томаш просто бросил жену и сына, то Аньес вынашивает мысль (истинная *беременность* героини!) о расставании — не потому, что не любит (да и что такое — любить?), нет — просто хочется засыпать и просыпаться одной в Швейцарии, чтобы чувствовать бытие (но не жизнь!) и себя в нем, не обремененную депрессивной заботой о проблемах мужа, о здоровье дочери. За каждым близким человеком располагается немилосердный к тишине фон — как далекая от сердца музыка, которую невозможно отключить. За каждым разговором и всяким касанием другого человека — болезненное соединение, распыление себя: «В лучшем случае посмертное существование будет похоже на время, которое она проводит в шезлонге в комнате отдыха: она будет слышать непрерывное щебетание женских голосов. Вечность как звук бесконечного стрекотания; по правде говоря, можно было представить вещи и похуже, но уже одно то, что ей пришлось бы слышать женские голоса до скончания века, непрестанно, без передышки, для нее достаточный повод яростно цепляться за жизнь и делать все, чтобы умереть как можно позже». «Отстраненность от человечества — вот ее позиция», — сказано об Аньес. Героиня с любовью думает об умершем отце, который успел научить ее правильному пониманию жизни, но мгновение истинной тишины — лишь мгновение: «В этот момент мимо Аньес снова промчались на дикой скорости огромные мотоциклы; свет ее фар выхватывал из темноты фигуры, согнутые над рулем и заряженные агрессивностью, сотрясавшей ночь. Это был именно тот мир, от которого Аньес хотела уйти, уйти навсегда…».

Чему же научил Аньес отец — единственный родитель в романах Кундеры, сохраняющий с ребенком добрую связь и способный остаться в памяти учителем? Он стал для дочери — прежде всего в своей смерти — примером ускользания от мира, стремящегося прочно завладеть сначала самим человеком, а потом его образом. Сначала у Аньес умерла мать. Ее шумные родственники хотели переселиться к отцу, чтобы помочь стареющему мужчине, а заодно и насытить собственную жизнь новым шумом, очередными сильными эмоциями. Отец поставил дело так, что эта мысль быстро оказалась несбыточной. Лора, сестра Аньес, не может уразуметь, зачем отец порвал свои старые фотографии. Аньес хорошо понимает этот освобождающий шаг отца: порвал, чтобы ускользнуть, освободиться от взглядов, которые могли бы и после смерти привязывать к себе ушедшее лицо. Но исчезновение не может быть полным, пока живые мучают тебя своей привязанностью, по Кундере, делают с тобой, что хотят.

Что это такое — быть мертвым (т. е. беззащитным *бессмертным*), подчиненным людской памяти, рассказывает история Гете и Беттины, переходящая в фантазию загробного диалога Гете с Хемингуэем. «Бессмертие, о котором говорит Гете, конечно, не имеет ничего общего с религиозным представлением о бессмертии души. Речь об ином, совершенно земном бессмертии тех, кто остается в памяти потомков. Любой человек может достичь большего или меньшего, более короткого или долгого бессмертия и уже смолоду лелеет мысль о нем. <…> Перед лицом бессмертия люди, конечно, не равны. Нужно различать так называемое *малое бессмертие*, память о человеке в мыслях тех, кто знал его <…>, и *великое бессмертие*, означающее память о человеке в мыслях тех, с кем он лично не был знаком», — размышляет повествователь, выстраивая историю Гете и его почитательницы как сюжет захвата будущего, в которое пытается ворваться человек, прикрепляющийся к образу гения и в некотором смысле подчиняющий его себе. *Вечной памяти* повествователю, ответственному за мир «Бессмертия», не надо. Достигшему славы трудно отделаться от людских речей. Гете, знающий, что есть жизнь и смерть, становится жертвой женщины, которая уверена, что есть лишь пустота и непрекращающийся слух о великих, преодолевших всеобщий закон исчезновения.

В посмертной встрече Гете с Хемингуэем окончательно проясняется, что «бессмертие — это вечный суд». Самоубийство лишь обостряет бессмертие. «Человек может покончить с жизнью. Но не может покончить с бессмертием. Как только бессмертие погрузит вас на корабль, вам уже не сойти с него, и, даже если

застрелитесь, вы останетесь на борту вместе со своим самоубийством, и это кошмар, Иоганн, поистине кошмар», — делится своими переживаниями американский писатель, измученный журналистской цивилизацией.

Образ исхода подсказывает олимпиец Гете, сообщающий, что в мире всеобщего уничтожения и китча, стремящегося закрепить уходящее в гротескных знаках, речи о нас не имеют к нам — *ушедшим* — никакого отношения: «Дело в том, что я окончательно понял, что вечный суд — это глупость. Я решил воспользоваться наконец тем, что я мертвый, и пойти, если можно это выразить неточным словом, спать. Насладиться абсолютным небытием, о котором мой великий недруг Новалис говорил, что оно синеватого цвета». Есть *жизнь вечная* — яростное желание насытить время собственным присутствием, чтобы после тебя было о чем говорить. Есть *жизнь личная* — прохладное спокойствие неразговорчивых стоиков, уходящих от семьи и карьеры, от посторонних взглядов и надежд на пышное погребение под многозначительным памятником.

Практически все героини Кундеры духовно бездетны — даже если у них есть сын или дочь, они находятся вдали от них, вне подлинной солидарности с наследниками. Любимые героини Кундеры — Тереза, Аньес, Шанталь — именно так, вне материнства достигают свободы, избавления от мира, стремящегося пленить. Но и Беттина особого интереса к своим детям не испытывает. Причина для автора ясна — женщина сделала ставку на другие ценности: когда Гете будет «давно и смешно лежать в могиле», она будет рассказывать о встречах с ним, сообщая о вечной любви, о том, как создатель «Вертера» и «Фауста» был очарован ею и продолжает быть очарованным — теперь уже навсегда — в ее воспоминаниях. Беттина уготовала своему кумиру «смешное бессмертие» и, судя по настрою повествователя, в этом художественном мире другого бессмертия не бывает, потому что потомков интересует не произведение, а его автор во всем цветении своей биографии.

Охота Беттины за великим немцем — прообраз судьбы современного человека, не способного укрыться от достижений информационной цивилизации, фиксирующей каждый шаг личности, из которой можно сделать *имя* для массового пользования. В воспоминаниях о Гете повествователь «Бессмертия» обнаруживает «невидимую толпу фотографов», из будущего наблюдающих за человеком иного мира, все-таки менее зависимого от внешнего взгляда, от назойливой памяти, специально охраняемой *профессионалами бессмертия*. Те, кто в своем поиске бессмертия похож на Беттину, могут и не желать

своему избраннику долгой жизни: «Лишь мертвый Гете способен будет взять ее за руку и повести к Храму Славы. Чем ближе он был к смерти, тем меньше она готова была от него отказаться». Ищущие бессмертия (продления слова о самих себе, прикрепившихся к творцу) не чувствуют скорби (да и где скорбь, если балом правит бессмертие!), они видят шествие славы, оценивают движение истории, не обошедшей тебя стороной.

Рая и ада нет в мире Кундеры, от мироздания Данте не осталось и следа, но бессмертие, от которого страдает Хемингуэй, может быть названо адом: «Я лежал на палубе мертвый, и вокруг себя видел своих четырех жен, они сидели на корточках и все как одна писали обо мне все, что знали, а за ними был мой сын и тоже писал, и старая карга Гертруда Стайн была там и писала, и все мои друзья были там и громогласно рассказывали обо мне всякие пакости и сплетни, какие когда-либо слышали, и сотня журналистов толпилась за ними с микрофонами, а армада университетских профессоров по всей Америке все это классифицировала, исследовала, развивала, кропая сотни статей и книг». «Блуждая по дорогам запредельного мира», Гете и Хемингуэй неторопливо беседуют, своей неспешностью преодолевая общую беду — писательство в бытность человеком. «Осуждены на бессмертие в наказание за то, что писали книги», — объясняет *опытный покойник* Гете относительно *молодому мертвецу* Хемингуэю. Но объясняет Гете и другое: имя и образ, доставшиеся другим временам, не есть мы: «Даже в своих книгах я не присутствую. Тот, кого нет, не может присутствовать. <…> В миг, когда я умер, я ушел отовсюду и полностью. Ушел я и из своих книг. Эти книги живут на свете без меня. Никто в них меня уже не найдет. Поскольку нельзя найти того, кого нет». Бессмертие — рабство, смерть дает свободу. Но, чтобы понять это, надо быть Гете или Кундерой: бессмертие существует лишь как представление, его беда в том — что оно сильно жжет при жизни, превращая существование в пляску ради собственного имиджа. Спастись от *ада бессмертия* можно просто — просто отправиться спать вечным сном, помня о перспективах этого *сна* еще при жизни.

Кундера охотно покидает фабулу своих произведений и становится *учителем жизни*, предостерегающим читателя от лживого духа современного мира. Опасности концептуализируются в словах: в «Невыносимой легкости бытия» — *китч*, в «Неспешности» — *плясуны*. Над могилой Томаша (по воле сына-христианина) оказался *кич* (в оценке повествователя): «Он хотел Царствия Божия на земле». Китч в данном случае — превращение неуловимого существования, полного полутонов, в

знак совершенства, в символическую фразу, за которой уже не видно лица. В мире Кундеры от пафоса, абсолютных задач и тоталитарных целей избавляет скепсис по поводу совершенства рода человеческого. Мысль о несовершенстве человека, об относительности его природы представляется Кундере закономерной и необходимой, иначе от человека — существа далекого от идеала — могут потребовать слишком многого.

Особая кундеровская тема — китч и дети. Дети — разносчики суеты, насильственно водворяющие человека в процесс обмена шумными, истеричными, чуждыми истинной тишины эмоциями. Быть отцом или матерью в мире Кундеры — создать себе смешной и немного страшный контекст, в котором ты сам себе уже не принадлежишь. Кундеровский герой неплохо чувствует себя в полном одиночестве, иногда ему хорошо с женщиной, если эта женщина умеет молчать, не быть навязчивой и ценит свою бездетность как особую философию жизни. С детьми кундеровскому герою всегда плохо. Впрочем, и детям неуютно с родителями. Для Терезы из «Невыносимой легкости бытия» мать — знак зависимости и навязчивого телесного присутствия, образ грубой, наглой агрессии души, которой завладело тело. Мать Терезы стала матерью не потому что этого очень хотела, причина другая — не смогла вовремя найти врача, чтобы сделать аборт. В отношениях родителей с детьми обнаруживается нечто религиозное, а религиозные мотивы у Кундеры и его героев воодушевления не вызывают: «Мать без устали объясняла Терезе, что быть матерью — значит всем жертвовать. Ее слова звучали убедительно, ибо за ними стоял опыт женщины, утратившей все ради своего ребенка. Тереза слушала и верила, что самая большая ценность в жизни — материнство и что они при этом — великая жертва. Если материнство — воплощенная Жертва, тогда удел дочери — олицетворять Вину, которую никогда нельзя искупить». Неудивительно, что, став взрослой женщиной и прекрасно помня о своей агрессивно несчастной матери, Тереза не стремилась к материнству. Ей есть за что отметить солидарного с ней Томаша: «Я все больше благодарна тебе, что ты никогда не хотел иметь детей».

Ужас материнства и детства отличает роман «Подлинность». Шанталь давно развелась, сумев отделаться не только от супруга, но и от его шумной сестры, животностью и отсутствием такта напоминающей мать Терезы. Спустя годы золовка, разыскав Шанталь, пришла к ней в гости вместе с детьми, которые изображены *оккупантами* («коварная стратегия захватчиков…»), поработившими квартиру, заполнившими ее собой. И это уже не дети, а настойчивое напоминание о том, насколько мы не

свободны тогда, когда соглашаемся служить миру деторождением.

У Шанталь был ребенок от первого брака, он умер пятилетним. Дистанция, сотворенная смертью, поддерживает и любовь, и свободу, и счастье: «Воспоминание о мертвом ребенке исполнило ее счастья, и она могла только задаваться вопросом, что бы оно могло значить. Ответ был ясен: это означало, что ее присутствие здесь, рядом с Жан-Марком, было абсолютным и что оно могло быть абсолютным лишь благодаря отсутствию ее сына. Она чувствовала себя счастливой оттого, что ее ребенок мертв. <…> Она наслаждалась счастьем жить без приключений и без жажды приключений». Особая радость отсутствия переполняет Шанталь на кладбище у могилы сына: «Милый мой, миленький, не думай, что я тебя не люблю или не любила, но как раз потому, что я тебя любила, я не могла бы сделаться такой, какая я теперь есть, если бы ты не оставил меня. Невозможно иметь ребенка и ни во что не ставить весь свет, потому что мы произвели его на этот свет, каков бы он ни был. Ребенок заставляет нас привязаться к миру, поддакивать любому его слову, участвовать в его суете, принимать всерьез любую его глупость…».

Ребенок — ловушка, его отсутствие — трагический дар, помогающий сказать миру «нет». Не будем забывать, что Шанталь, знающая о том, как жизнь превращается в китч, высказывает желание стать пеплом крематория, избежав и кладбищенской ритуальности, и отвратительного тления.

Часто в мире Кундеры человек человеку — *тело*. «Весь мир не что иное, как один огромный концентрационный лагерь тел, похожих одно на другое, а души в них неразличимы», — читаем в «Невыносимой легкости бытия». Героиня этого романа вряд ли увлекалась гностиками, но и они могли бы позавидовать силе и последовательности ее неприятия материи, поработившей человека: «Тереза оцепенело стоит перед зеркалом и смотрит на свое тело, словно на чужое; чужое и все-таки предназначенное именно ей. Она питает к нему отвращение. Этому телу недостало сил, чтобы сделаться для Томаша единственным в его жизни. Это тело обмануло ее и предало. <…> Она мечтает уволить свое тело, как прислугу».

Общественный транспорт, подталкивающий к платоновской мысли о том, что «тело — гробница души», предстает символом нашей жизни, проходящей в суете и безобразном сближении друг с другом. Жан-Марк, герой «Подлинности», так и не смог стать врачом, причина — человеческая плоть, особенно кошмарная в анатомичке. В «Неведении» философских мыслей о незавидной судьбе человека меньше, но одну все же стоит привести — о «…

всеохватном ужасе, лежащем в недрах всей жизни: ужасе быть телом, существовать в форме тела».

Богословие — один из важных мотивов речи и мысли героев Кундеры. Разумеется, никакой положительной теологии здесь не встретишь: далекие от пафосного бунта, знающие, как легко попасться на крючок очередного высокопарного слова, кундеровские герои предпочитают тишину и растворение религии в молчании, сведение ее к пустоте, в которой тот или иной образ Божества не имеет шанса появиться и стать частью сознания. Но за этим молчанием, которое иногда прерывается лишь в потоке сознания, подвластном автору, скрывается устойчивое недоверие к самой идее творения, заставившей человека оказаться в мире, который он не выбирал.

Идея творения не вызывает положительных эмоций. Вопервых, стоило ли творить то, что расположилось очень далеко от идеала? Во-вторых, как просить о чем-то того, кто далек от нужд человека своим масштабным образом — творца неба и земли, солнца, звезд и воды? «Как-то раз еще совсем девочкой, во время долгой прогулки Аньес спросила отца, верит ли он в Бога. Отец ответил: «Я верю в компьютер Творца». Этот ответ был настолько странным, что девочка запомнила его. Странным было не только слово «компьютер», но и слово «Творец»: дело в том, что отец никогда не говорил «Бог», а всегда только «Творец», словно хотел ограничить значение Бога лишь его инженерной деятельностью. Компьютер Творца. Но может ли человек договориться с компьютером? И посему она спросила отца, молится ли он. Он сказал: «Это все равно как если бы ты молилась Эдисону, когда у тебя перегорит лампочка».

Диалог с отцом (не творцом ее жизни, а избавителем от религиозной зависимости — важной составляющей мрачной зависимости от самой жизни) оказался продуктивным: героиня видит мир пустым и безличностным, но в этой пустоте есть всем управляющий закон, который никак нельзя признать благим: «Аньес думает: Творец вложил в компьютер дискету с подробной программой и потом удалился. Что Бог сотворил мир и потом покинул его на произвол осиротелых людей, что, взывая к Нему, они говорят в пустоту, не получая отклика, — эта мысль не нова. Но одно дело быть покинутым Богом наших предков, и совсем другое, если нас покинул Бог — изобретатель космического компьютера. Вместо него здесь есть программа, которая неуклонно выполняется и в Его отсутствие, причем никто ничего не может в ней изменить». Это не значит, что заранее предусмотрен каждый шаг истории: детальные картины битвы при Ватерлоо никому заранее не известны, впрочем, никому из

истинных философов и не интересны. Дано лишь, что «человек по сути своей агрессивен, что война ему уготована и что с техническим прогрессом она будет все более чудовищной».

Читатель может подойти к мысли об отрицании самого дара жизни. Надо сказать, что такой шаг антикундеровским назвать нельзя. Но все-таки дело обстоит несколько иначе. По крайней мере ни о каком суициде речь не идет. Аньес, как и еще несколько человек, погибает именно потому, что некая девица, впавшая в депрессию, села посреди шоссе, подставив свое тело машинам. Автомобили разбились в кювете, а девушка встала и пошла дальше: она стала жертвой идиотского желания размазать — у всех на виду — свою плоть по шоссе. Но получилось все иначе: тем, кто не собирался уходить, пришлось уйти. Но не девице, навязавшей несчастным смерть. Создается ощущение, что каждый шумный шаг — как бы на виду у всего мира — не остается безнаказанным.

Вряд ли мы можем сказать, что Кундера — сторонник небытия, интеллигент-сектант, проповедующий своими романами идею несуществования. На самом деле, настоящее несуществование — это китч, категорическое согласие с бытием, которое преодолевают герои «Невыносимой легкости бытия». Человеку кажется, что он существует, а он всего лишь шумит, размахивает руками, рвется к власти, приводит в мир детей, повторяющих путь погибающих в суете и дикой скорости, мешающей оценить красоту отказа от захвата. Бытие должно стать в сознании чем-то легким, свободным от истоков, независимым от целей. Человек должен выйти не из существования, а из особой системы, которая, по Кундере, распинает нас где-то между определенным планом, предписанным всему сущему, и жалкими последствиями этого плана. Кратковременный, запертый в болящем, вечно чего-то жаждущем теле, кундеровский человек, оказывается клоуном, если согласится со своими разнообразными обязанностями: окунаться в липкий мир родителей, порождать крикливый мир детей, давать право *ближним* любить тебя вплоть до вторжения.

Когда остается выпирающая из человека личность, обязательно найдется другая личность, которая начнет на тебя внимательно смотреть. Именно это — быть под внешним взглядом — героям Кундеры не нравится. У них аллергия на интерес к себе, на стремление мира зафиксировать тебя как часть жизни, имеющую лицо. Никто из близких Кундере героев в Бога не верит, никто его не любит. Почему? Потому, что Бог — это и есть внешний глаз, постоянно следящий за тобой. Нигде не скрыться. Даже после смерти за тобой смотрят, потому что

смерти нет — есть бытие, из которого не выйти. Кундера — писатель, отстаивающий право человека на исчезновение, на то, чтобы скрыться и от Бога, которого для Кундеры нет, и для мира, который все-таки есть. Однажды Аньес вспомнила, как «еще в детстве ее поразила мысль, что Бог видит ее, и видит непрестанно». Ну не хочет кундеровский человек, чтобы его видели, чтобы его судили! Если Бог есть бессмертие мысли и поступка, в том числе твоей мысли и твоего поступка, то герой Кундеры отказывается от него, погружает его в несуществование, чтобы и самому туда погрузиться. Еще раз вспомним, о том, как Шанталь желает стать «пеплом крематория». Это одна из версий богоборчества: выйти из мира, который не выбирал, не заказывал для себя, да и это «себя» вместе со всем контекстом и антуражем величайшей ценностью здесь не кажется.

Бога нет, но есть, например, журналисты. Фотоаппарат и камера — формы постоянного присутствия Ока. Для Гете таким *богом-журналистом* была Беттина, но современному человеку насилием одной *Беттины* ограничиться невозможно. Теперь всевидящее Око повсюду. Объектив делает ежеминутный суд над тобой возможным. Человеку предписано быть максимально открытым для мира, не знающего стыда. Искренности не становится больше, совсем наоборот — человек, чувствующий себя на виду, должен использовать разные маски, дабы соответствовать замыслам и желаниям тех, кто сейчас определяет смысл трудной науки о творении и поддержании имиджа. Если в «Невыносимой легкости бытия» мир показан как *китч*, то в «Неспешности» человек, отдавшийся миру, оценивается как *плясун*: «Плясун отличается от заурядного политика тем, что он жаждет не власти, а славы; он не стремится навязать миру то или иное социальное устройство (оно беспокоит его куда меньше, чем собственный провал), он жаждет властвовать сценой, где могла бы вовсю развернуться его творческая личность».

Плясун «таится в каждом из нас», «плясун — это не только воплощение страсти, но и путь, с которого невозможно сойти». И совсем необязательно быть публичным и знаменитым, чтобы оказаться плясуном на всю жизнь, достаточно иметь устойчивое желание заполнять собой время и пространство. В романе «Бессмертие» у Аньес есть сестра Лора, которой, судя по всему, суждена долгая, агрессивная жизнь. От Лоры ушел перспективный любовник, женщина впадает в депрессию, но не потому, что мучит любовь. Она страдает от другого — от чувств, понятных Беттине, наворачивавшей круги вокруг Гете: «Лора не думала ни о наслаждении, ни о возбуждении. Про себя она повторяла: я не отпущу тебя, ты не прогонишь меня от себя, я буду за тебя

бороться. И ее орган любви, двигавшийся вверх и вниз, уподоблялся военному механизму, который она приводила в действие и которым она управляла».

От плясунов, умеющих цеплять и давить, погиб хороший мужик Франц из «Невыносимой легкости бытия». Ему удалось одновременно избавиться и от жены, и от любовницы Сабины, которая выбрала путь свободы и *предательства* (кундеровский герой умеет предавать, дабы не стать разменной монетой в чужих руках), одновременно подарив Францу такую же возможность. Франц воспользовался ею — стал дышать полной грудью, снял квартиру, стал жить с влюбленной в него студенткой, которая могла еще не властвовать, а просто любить. Но плясуны не дремлют: «Франц, разумеется, не приверженец китча. <…> Однажды ему позвонили друзья из Парижа. Они сообщили, что организуют поход в Камбоджу, и пригласили его присоединиться к ним. <…> Группа видных западных интеллектуалов решила пешком отправиться к камбоджийским границам и этим великим спектаклем, разыгранным на глазах у всего мира, добиться того, чтобы врачам был наконец разрешен вход на оккупированную территорию». Надо было остаться со «студенткой в больших очках». Но скрывающийся в «идеалах» китч обладает силой, как и плясуны, нуждающиеся в публичных мистериях. Франц отправится в Камбоджу, там он получит смертельные ранения, после чего им займется вдова-вампир: «Мертвый Франц наконец принадлежит своей законной жене так, как никогда прежде не принадлежал ей. Мари-Клод вершит всем: она взялась за организацию похорон, рассылает извещения о смерти, покупает венки, шьет себе черное платье, а на самом деле — платье свадебное. Да, только мужнины похороны для жены ее истинная свадьба; завершение жизненного пути; награда за все страдания». Конечно, Кундера — злой психолог и недобрый писатель.

Но этот *злой* и *недобрый* вполне моралистичен и дидактичен. Его нравственная философия постоянно ищет простых форм выражения, как, например, в романе «Неспешность». «Наша эпоха отдалась демону скорости и, по этой причине, не в последнюю очередь, так легко позабыла самое себя. Но мне хотелось бы перевернуть это утверждение с ног на голову и сказать: нашу эпоху обуяла страсть к забвению, и, чтобы удовлетворить эту страсть, она отдалась демону скорости; она все убыстряет свой ход, ибо хочет внушить нам, что она не нуждается в том, чтобы мы о ней вспоминали; что она устала от самой себя, опротивела самой себе; что она хочет задуть трепещущий огонь памяти», — читаем в этом романе.

Современный человек, зависимый от китча и окруженный

плясунами, давно разучился быть счастливым. Кундеровский экзистенциализм в «Неспешности» значительно спокойнее учения Сартра или Камю: не надо никакого проявленного бунта (он быстро сделает из человека идеологического плясуна), необходимо лишь серьезно и навсегда успокоиться. Успокоиться — это значит увидеть себя смертным, смертным всерьез и бесповоротно, смертным настолько, что ни одна речь о тебе, ни один след твоего постепенно исчезающего образа не побеспокоит вечность твоего несуществования. Пессимизм не станет следствием такого прозрения. Когда кундеровский человек узнает об отсутствии настоящего бессмертия, он обращается к миру — не для того, чтобы овладеть им в перспективе ускользающего времени. Сближение со своей будущей смертью, готовность кундеровского героя к небытию снижает вульгарную скорость жизни, заставляет сойти с мощного *мотоцикла*, который мешает насладиться *невыносимой легкостью бытия*, которая есть и в «Неспешности», и в «Подлинности», и в «Бессмертии». Избавившись от ложной динамики, человек начинает понимать тишину, слышать молчание, он ценит радость мгновения, не наполненного думами о самом себе. Теперь он способен любить, если под любовью понимать отсутствие напряжения, счастье быть вместе, не лишая другого его свободной души, не стремясь завладеть другим как собственностью, которую можно предъявить Другому в качестве отчета о проделанной работе.

Возможное счастье — в понижении уровня *человечности*, в спокойном переживании *сейчас*, в полной свободе от *завтра*. У Кундеры в этом *завтра* всегда живет *Бог* или *журналист*, заставляющие человека видеть себя со стороны и увеличивать скорость, чтобы сбежать от памяти. Герои, которые далеки от кундеровского идеала, тоже ведь знают, что настоящего бессмертия нет. Поэтому все надо успеть *здесь*, вот только счастливым быть не получается. Повествователь рассуждает о том, что «скорость — это разновидность экстаза», что есть «таинственная связь между спешкой и забвением, медлительностью и памятью».

Дуализм (легкость-тяжесть, исчезновение-бессмертие, подлинность-лживость, неспешность-скорость), организующий повествование в текстах Кундеры, коварен. С одной стороны, идет напряженная борьба за подлинность, тишину и неспешность: повествователь, все-таки проповедующий пустотность, так активно разоблачает *китч* и его носителей, что оказывается сопричастным всемирной суете даже тогда, когда пытается успокоиться с Томашем или Аньес. С другой стороны, может и не стоит успокаиваться вместе с кундеровскими героями,

возлюбившими пустоту до пропажи родителей и детей, истории и Господа Бога? «Если мы отказываемся признать значимость мира, который считает себя значимым, если в этом мире наш смех совсем не находит отклика, нам остается одно: принять этот мир целиком и сделать его предметом своей игры; сделать из него игрушку», — читаем в «Бессмертии». Как бы ни *заиграться* в этом новом европейском *буддизме*, в котором много тишины, удивительным образом поэтизирующей эгоизм чрезвычайно охлажденной души.

Литература

1. Кундера М. Бессмертие: роман / пер. с чеш. Н. Шульгиной. СПб., 2007.
2. Кундера М. Невыносимая легкость бытия: роман / пер. с чеш. Н. Шульгиной. СПб., 2006.
3. Кундера М. Неспешность / пер. с фр. Ю. Стефанова. СПб., 2006.
4. Кундера М. Подлинность / пер. с фр. Ю. Стефанова. СПб., 2006.

Амели Нотомб
П. А. Жукова

Амели Нотомб, урожденная Фабиенн-Клер Нотом (FabienneClaire Nothomb) — скандально известная франкоязычная писательница, родилась в 1967 г. в японском городе Кобе, в семье бельгийского дипломата. В связи со спецификой работы отца география жизни будущей писательницы крайне ярка. Первые пять лет своего детства Амели Нотомб прожила в Японии, затем переехала в Китай, за Китаем последовал Нью-Йорк, за Нью-Йорком Бангладеш, Бирма, Лаос и наконец — Бельгия, куда юная европейская «чародейка» прибыла в 17 лет. В качестве своего призвания она избрала факультет романской филологии, которую стала изучать в брюссельском Свободном университете. Кроме этого, будущая романистка, вдохновляемая совей любовью к Востоку, принялась за изучение японского языка: юная Амели Нотомб мечтала вернуться в родную Японию. Осуществить свою мечту ей удалось: пять лет спустя она отправляется покорять Токио. Итогом этого предприятия стал роман «Страх и трепет» (1999, рус. перевод 2002), в котором уже известная писательница Амели Нотомб рассказала о горьком опыте своего пребывания в стране восходящего солнца. За этот роман Амели Нотомб получила Гран-при Французской академии, а в 2003 г. Ален Карно поставил по нему одноименный фильм. Сейчас Амели Нотомб проживает во Франции, прекрасно ладит с собратьями по перу Фредериком Бегбедером и Мишелем Уэльбеком: их негласно признали святой троицей французской литературы [11].

В творческом арсенале франкоязычной писательницы имеются пьесы, рассказы, сказки, поэтические тексты, но прежде всего она известна как оригинальный и талантливый романист. Амели Нотомб отличается поразительной творческой плодовитостью, «она неизменно публикует по бестселлеру в год». В 2006 г. в одном из интервью Нотомб сообщает, что публикует лишь четвертую часть написанного. На данный момент писательницей издано двадцать романов, все переведены на русский язык. Но дело в том, что все тексты Амели Нотомб редко превышают полутораста страниц — поэтому определение их жанра как повести должно представляться более уместным.

Особенностью творчества Амели Нотомб является его автобиографичность — практически каждый роман писательницы содержит справки о фактах ее жизни. Ироничные почитатели творчества Нотомб справедливо называют ее произведения

девичьими дневниками, вывернутыми наизнанку [10]. Это замечание совершенно справедливо, так как творческая деятельность бельгийки сконцентрирована прежде всего на себе самой и на событиях собственной жизни соответственно. Так что и общий смысл творчества Амели Нотомб создает единое повествующее сознание: вспоминающее и воссоздающее, перечитывающее и переписывающее. В каждом романе звучит один и тот же голос лихой девчонки, однообразность которого скоро надоедает. Свой первый роман «Гигиена убийцы» / L'hygiène de l'assasin (1992, рус. перевод 2005) Амели Нотомб посвятила не столько проблеме творчества и не столько раскрытию интересного образа писателя-человеконенавистника, сколько дорогой Амели, заключенной в образе смелой и острой на язык журналистки Нины.

Однако этот роман отличает от большинства остальных по-настоящему захватывающий сюжет, двигателем которого является тайна, сокрытая, как кажется, до определенной поры даже от всеведущего автора, а также блестящие диалоги, впечатляющие парадоксами и тонкими замечаниями. Кроме этого, излюбленная тема творческих исследований писательницы — «превратности взаимоотношений» — в данном произведении обретает превосходное развитие. В уже упомянутом романе «Страх и трепет» также сталкиваются в деловом пространстве крупной японской компании две противостоящие друг другу фигуры: Амели Нотомб и ее новая начальница Мори Фубуки. Критики высоко оценили данное произведение, в качестве главного достоинства отметив его высокий эмоциональный заряд, способный пробудить даже самого апатичного читателя. Каким бы спорным это замечание ни было, однако именно благодаря этому роману Амели Нотомб обрела международную известность.

Далее следуют романы, раскрывающие все тот же набор «неразрешимых» для автора вопросов: как выживать в пространстве, поделенном на два извечно враждующих фронта, как не терять лица при встрече с онтологическим врагом, положенным тебе при рождении, как из мученика обратиться в святого — и не всегда писательница предлагает законный план стратегических действий. Не зря же Амели Нотомб получила прозвище «готической принцессы»: в выборе средств разрешения конфликта она чаще руководствуется рекомендациями не морали, но изощренного эстетического чувствования сложившейся обстановки — она скорее схватится за револьвер, чтобы доиграть, чем сверится со сценарием.

Из-за этого многие романы бельгийки походят на стилизованные картинки, динамично мелькающие перед взором

читателя, который обречен в случае Нотомб на неизбывную жажду смысла. Убийство и насилие — главные составляющие творческого метода Амели Нотомб: романы «Серная кислота» / Acide sulfurique (2005, рус. перевод 2008) и «Дневник ласточки» / Journal d'Hirondelle (2006, рус. перевод 2008) в этом смысле шокировали даже самых подготовленных читателей. «Писательство — это такое продолжение детства», — говорит сама Амели Нотомб, а чуть позже с облегчением замечает: «К счастью, убивать в романах не запрещено» [12].

Для Амели Нотомб пространство мира художественного произведения — площадка для детских игр, где все понарошку, для нее не существует четкая грань между художественным миром вымысла и реальным миром действительности, в который не должна проникать ответственность за события в романах. Может быть, именно потому произведения Амели Нотомб читаются легко и являются безопасными, что черт в них искусственный, а безумие автора — скрывает за собой незаурядный писательский талант. В августе 2012 г. Амели Нотомб опубликовала роман «Синяя борода» / Barbe bleue (2012, рус. перевод 2013), который стал очередным примером жанрового эклектизма: в нем сошлись черты сказки, психологического триллера, детектива и эзотерической притчи.

Беспощадная ирония — еще одна яркая особенность творчества Амели Нотомб. Иногда ироничность повествования мешает возрасти градусу выгодного для произведения пафоса: почти каждый текст бельгийской писательницы способен разрастись в глубокое, иногда масштабное творение. Роман Амели Нотомб — соединяет в себе традиции мрачного психологизма Эдгара По, органическую тягу к небытию жрецов декаданса, черты социально-критической линии произведений Мишеля Уэльбека и Фредерика Бегбедера. Амели Нотомб подобна скандинавским символистам по градусу экспрессии, когда речь ведет о катастрофах гендерных взаимоотношений: любовь в ее романах традиционно превращается в суровую борьбу с малым процентом вероятности выживания ее участников. Ее даже можно поставить рядом с французскими экзистенциалистами, возвещающими, что «ад — это другие».

Подруга Амели Нотомб известная французская певица RoBERT еще до знакомства с писательницей, прочитав один из ее романов, отметила: «Так, Ионеско умер, но есть еще кто-то очень сильный, кто вот-вот появится» [9]. Действительно, творчество Амели Нотомб в целом существует под знаком, в котором слились поэтика декаданса и эстетика театра абсурда: в современной литературе она является заметным и далеко не рядовым

наследником и продолжателем этих литературных направлений. Она создает из весьма специфических черт каждого течения концентрированный и тяжело усваиваемый сплав. Зачастую действие в ее романах подобно фарсу, жизненная вероятность которого нулевая; за карнавальной маской редко скрывается характер; поэзия, та, о которой говорили романтики (Новалис. «Фрагменты») в ее творчестве отсутствует совершенно. Нотомб не эстетизирует жизнь как таковую, не ищет и не открывает в ней глубин чудесного, не отстраняет привычное в наших глазах, но как прекрасный стилист наряжает данную реальность в изысканные одежды броских цветов и не всегда удобных фасонов, насыщает ее экстравагантными существами, ничего общего, впрочем, не имеющими с действительными людьми.

Один из читателей Амели Нотомб однажды сказал: «Это прекрасно, потому что чудовищно», [13] — на самом деле, для изощренного вкуса нет лучшего блюда, чем проза Амели Нотомб. Например, в своем романе «Словарь имен собственных» / Robert des noms propres (2002, рус. перевод 2004) Нотомб удалось соединить все знаковые черты декаданс-литературы, и прежде всего вывести в качестве главных персонажей скрытые, но деятельные, — Любовь, Красоту и Убийство. Именно эти три стихии заводят внутренний механизм романа и обеспечивают динамику событий. Скорее всего, это произведение стоит определить как роман-сказка, повествующий о новой Саломее — жрице, мученице, святой, в которой традиционно воплотились черты самой Амели Нотомб.

Еще находясь во чреве матери, будущая главная героиня романа оказывается свидетелем ее чудовищного и абсурдного преступления: девятнадцатилетняя Люсетта, находясь «на восьмом часу бессонницы» и мучаясь от икоты ребенка в животе, убивает своего юного мужа, пока тот спит. Шепнув ему на ухо: «Я люблю тебя, но обязана защитить моего ребенка», — она стреляет из револьвера любимому в висок. Причина очень проста, хотя и не очевидна: муж хотел назвать будущего ребенка «Танги, если это будет мальчик. А если девочка — Жоэль», — а это верная гибель, человек с такими именами не способен на что-либо выдающееся, обречен на заурядную жизнь в заурядном мире, считала Люсетта. Она же, как любая мать, желала своему ребенку блестящего будущего и необыкновенной жизни. Так, уже в тюрьме, она окрестила новорожденную дочь именем Плектруда. После этого успокоенная молодая мать свила из тюремных простыней веревку и повесилась, оставив в качестве завещания «имя дочери, на котором так упорно настаивала».

Импульс развитию сюжета дан серьезный, и с этого момента

события романа начинают развиваться по законам сказочного жанра. Преувеличение становится главным стилистическим приемом, повествование приобретает нередко торжественный пафос, и вся эта восторженная стилистика полностью отвечает невероятным перипетиям судьбы героини, которая уже в детском возрасте была подобна «византийской святой», «персидской невесте», «древнегерманской принцессе», «сказочной фее», в общем — была «божественным, загадочным, диковинным созданием». Особенно чудесны были ее глаза, глубокие, серьезные, они будто бы говорили каждому, кто бы ни взял Плектруду на руки: «Это еще только начало великой истории нашей любви, она заставит вас потерять голову».

Невольно появляются ассоциации с образом Саломеи, роковой женщины, оригинально интерпретированным декадентами рубежа веков, особенно если заметить, что мать героини хотела, чтобы девочка стала танцовщицей. Все двусмысленности в намеках автора на сходство своей героини с эмблемой декаданса должны пропасть с момента объявления Плектрудой, что к своему четырехлетию она хочет получить балетные туфельки. Плектруду отдают в балетную школу, и если из садика эта маленькая красавица была исключена из-за своего пристального взгляда, от которого детям становилось жутко, то здесь он оказывается редким и самым главным даром. Учителя заключают: она рождена для танца. Но гений ее освещен солнцем, она не танцует, как демон, ради страсти и горя — здесь наша героиня прямо расходится и с общим тоном романа, и со своим прототипом. Дело в том, что традиционно, главная героиня Амели Нотомб вопреки всему должна быть/стать святой, так что зловещей ауры, которой привычно окружали своих прекрасных «танцовщиц» символисты, декаденты, мистики, Плектруда лишена. Ее танец в романе никого не убьет и никого не сведет с ума. Пострадает лишь она сама.

Героине романа любящая приемная мать обеспечила сказочное детство в прямом смысле этого слова. Маленькой Плектруде было доказано, что она исключительная. Разумеется, подрастающая балерина и от жизни ждала невероятных приключений: реальности сказки казались ей естественными реальностями мира действительного. Например, она не боялась, как все дети, темноты, так как с «несокрушимой уверенностью» знала, что она «королева всех, кто живет во мраке». Поступление в балетную школу предоставило ей дополнительные возможности для превращения своей жизни в произведение искусства: «Она так сжилась со своим искусством, что превращала в балет любой, даже самый мелкий эпизод». Жизнь по законам хореографии

требовала от нее недетского мужества и изобретательности: красотой и трагическим духом танца наделялись детские игры, непременно грозящие риском для жизни; мечтая о любви, Плектруда выдумывала такие невероятные истории, в которых любовники обязательно должны были спасать друг друга от смерти; даже ответ у школьной доски становился спектаклем одного актера в духе театра абсурда. Грани между жизнью и творчеством для Плектруды не существовало: «Вечно та превращала свою жизнь в спектакль, вечно ее тянуло к чему-то возвышенному и героическому, к смертельной опасности, от которой могло спасти только чудо». В этом Амели Нотомб вольно или невольно снова воплощает одну из оригинальных особенностей традиций декаданса: «метаморфоза жизни в творчество» [1, 21], — и наоборот, творчества в жизнь, ведь декаданс — единственное литературное направление, чьи опыты выходили за рамки художественной образности и превращались писателями в эксперимент над собственной жизнью.

С тех пор, как героиня впервые встанет на пуанты, балет превратится для нее в религию. Танцующая, она станет подобна жрице Диониса, совершающей вакхическое священнодействие: в танце она «познавала неистовый восторг, опьяняющую легкость взлета», растворялась в экстазе. Для ранних декадентов было свойственно обожествление творчества, в котором художник являлся и «святым искусства», и проповедником новой религии, и грешником, и жертвой одновременно. Искусство превращалось в мистерию жертвоприношения, «желание расходовать всего себя в художественном слове» [1, 19] лежало в основе творческого порыва. Героиня романа Амели Нотомб до самозабвения была предана балету, танец стал «единственным способом перенестись в иную реальность. Он оправдывал любую аскезу». Нахождение Плектруды в искусстве вполне подходило под метафорическое определение творчества «как непрекращающейся трагедии отречения» [1, 31]: еще в детстве «ей хотелось, чтобы ее изгнали, отвергли, выбросили из общества сверстников как инородное тело», — жизнью на грани искусства она этого добилась. В балетной школе Плектруда без сожаления отрекалась от себя: изнуряя себя голодом, она теряла не только килограммы, но и то, что человека делает личностью: волю, любовь, желания… Свое любимое дело она превратила в храм и камеру пыток одновременно.

Амели Нотомб пишет свой роман, в целом следуя этике и эстетике декаданса, но когда до заключительного слова произведения остаются считанные страницы, писательница сводит героиню со страстного пути саморазрушения и ставит ее

на новый и иной путь обретения себя. Врачи объявляют Плектруде, что танцевать она не будет никогда — ее заигрывание с небытием, которое она выдавала за отчаянную любовь к искусству, совершенно естественно сказывается на ее здоровье. Плектруда узнает о судьбе своей настоящей матери и приходит к выводу, что закончить она должна так же: «Наверно, такая же судьба ждет и меня», — т. е.: «Прожить еще три года», дождаться девятнадцатилетия, «родить ребенка» и отправиться на тот свет. Когда все, чего требовала от Плектруды надуманная судьба, было сделано, она, одевшись в роскошное старинное платье «из темно-синего бархата с кружевами цвета тусклого золота», отправилась к Сене — «перспектива самоубийства приводила ее в чудесное настроение». Голову занимали возвышенные мысли о древности мира, в которой потонут и ее девятнадцать лет — как всегда Плектруда будто исполняла трагическую роль несчастной герцогини, идущей смело на вынужденную смерть. Но предначертанному судьбой не суждено было сбыться. Память школьной Любви оказалась сильнее смерти — героиню спасает человек, которого она любила всю жизнь, но которого всю жизнь старалась забыть. Таким образом, писательница не позволила сработать ни механизму нисхождения декаданса, ни механизму «памяти рода» натурализма. Похоже, Амели Нотомб намеренно стремилась к такому исходу своей истории — чтобы на примере героини показать, насколько опасна, бессмысленна и обманчива жизнь на предельной скорости, и как может оказаться благосклонной судьба к тому, кто несет в себе светлые мечты, детские надежды. Искусство научило Плектруду жить вопреки приемной семье, танцевать вопреки педагогам и не любить вопреки любви: она «писала книгу» своей жизни как героический эпос, тогда как ей суждено было стать героиней любовного романа. Такой поворот событий можно подозревать в искусственности — он неубедителен, но зато неожидан, он наигран, но зато поистине прекрасен, кто-то такому обороту обязательно порадуется. Но дело в том, что не в стиле Амели Нотомб выходить из романа без заключительного убийства — кто-то должен умереть еще, пусть даже каждый из действующих лиц уже при деле, а новых вводить как будто поздно. Амели Нотомб знакомит Плектруду с собой — т. е. «помещает и себя в пространство стилизованного кошмара»: «Плектруда встретила Амели Нотомб и увидела в ней подругу, сестру, в которой так нуждалась» — несмотря на счастье встречи, ее-то и убьет главная героиня, в которой наконец срабатывает «тот закон, который превращает жертв в отменных палачей». Рождению Плектруды предшествовала смерть, и вся ее жизнь была метафорой убийства

— «так можно ли после такого не сделаться убийцей?»

Критики называют «Словарь имен собственных» «пародией на сказку» — с этим определением не согласиться нельзя, но мы бы еще говорили о нем как о «пародии на триллер». Не всякое произведение Амели Нотомб пародия на сказку, но почти каждое несет черты психологического триллера. Действие ее романов неизменно движется к катастрофе (за исключением, может быть, романа «Страх и трепет» — если не воспринимать как катастрофу увольнение из японской фирмы), предчувствием ее охвачен читатель на протяжении всего времени чтения произведения.

Творчество Амели Нотомб хочется назвать *литературой безответственности*. Подобно королю театра абсурда Эжену Ионеско эта бельгийская бестия забавляется со своими героями, подчиняя их своей неуемной изощренной фантазии: диалоги, события развиваются стихийно, кажется, никакой логикой они оправданы быть не могут, убийства совершаются героями по завуалированным в тексте причинам — в реальной жизни на такое может быть способен только сумасшедший. Оттого персонажи ее произведений больше походят на кукол в руках веселого ребенка, чье сознание не избежало искушения черным юмором.

Творчество Амели Нотомб вокруг себя образует живое пространство непримиримых критических суждений, споров, в которых высказываются радикально отличные мнения: одни утверждают, что сюжеты ее произведений «достойны фантазии одиннадцатилетнего садиста» [13]; другие называют ее «мастером абсурда и парадокса», редким примером творца, способного заворожить и опьянить красотой чувственного мира; иные объявляют ее прекрасным создателем интеллектуальных романов, отмечая превосходное мастерство диалогического письма [10] — это невольное вознесение ее до высот, где звучит имя Бернарда Шоу, конечно, несколько поспешно, и скептически настроенные читатели твердят в ответ о предсказуемости, банальности и плоскости ее письма. Но интерес к творчеству Нотомб стабилен и, пожалуй, оно еще долго не будет оставлять читателей и критиков равнодушными. Наделяя свои произведения чертами узнаваемых литературных направлений, но давая их в наброске, — Нотомб снимает всякие обязанности с адресата и отправляет его в свободное плавание по пространствам возможных смыслов своих работ. Поэтому для литературоведа или критика Амели Нотомб представляет собой довольно перспективный и занятный экспонат, а простого читателя увлечет парадоксами и контрапунктами.

Литература

1. Зарубежная литература конца XIX — начала XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. В. М. Толмачева. 3-е изд., стер. М.: Академия, 2008. Т. 1.

2. Нотомб А. «Словарь имен собственных» / пер. с франц. И. Волевич. М., 2007.

3. Нотомб А. Гигиена убийцы / пер. с фр. Н. Хотинской. М., 2011.

4. Нотомб А. Дневник ласточки / пер. с фр. Н. Поповой, И. Попова. М., 2008.

5. Нотомб А. Серная кислота / пер. с фр. И. Кузнецовой. М., 2008.

6. Нотомб А. Синяя борода / пер. с фр. Н. Хотинской. М., 2013.

7. Нотомб А. Словарь имен собственных / пер. с фр. И. Волевич. М., 2007.

8. Нотомб. А. Страх и трепет / пер. с фр. Н. Поповой, И. Попова. М., 2010.

9. RoBERT. «Ничего, я в порядке!» (интервью с певицей) [Электронный ресурс] // URL: http://www.mylene.ru/people/robert.html

10. ЖЖ — сообщество [Электронный ресурс]. URL: http://amelie-notomb.livejournal.com/html

11. Королева детектива сразила поклонников своей шляпой (репортаж) [Электронный ресурс]. URL: http://inostrankabooks.ru/ru/ text/4122/

12. Нотомб А.: «Я решила убить Амели Нотомб» (интервью с писательницей) [Электронный ресурс]. URL: http://www.izvestia.ru/ news/318634

13. Рецензии читателей [Электронный ресурс]. URL: http://www.livelib.ru/book/1000306913

Джонатан Литтелл
Б. С. Куккоев

Джонатан Литтелл родился 10 октября 1967 г. в Нью-Йорке. Предками писателя были Лидские, евреи черты оседлости, переехавшие в США. Сам Литтелл не считает себя евреем и не является приверженцем иудаистской традиции, считая ее частью истории. Его отец Роберт Литтелл известен как журналист и прозаик, автор популярных шпионских романов. Стремление к творчеству передалось и его сыну. Будущий писатель вырос в двуязычной среде, благодаря чему одинаково хорошо владеет английским и французским языками. В возрасте трех лет Джонатан был перевезен во Францию. Он учился во французской и американской школах, позднее окончил Йельский Университет.

Еще в студенческие годы у Литтелла зарождается замысел художественного произведения о Второй мировой войне и холокосте. Одним из творческих импульсов, помимо памяти о трагедии еврейского народа, явилась увиденная Литтеллом фотография Зои Космодемьянской, воспринятая им как «икона советской пропаганды». В 1989 г. Литтелл опубликовал научнофантастический роман «Bad Voltage» в стиле киберпанк, о котором он впоследствии отзывался как о своей неудаче. Несколько позднее он открыл для себя книги Берроуза, де Сада, Жене, Селина, Батая и Беккета, глубоко повлиявшие на его мышление и творческое сознание. Литтелл перевел некоторые работы де Сада, Жене и Бланшо на английский язык. С 1994 по 2001 г. Литтелл работает волонтером международной гуманитарной организации «Action Against Hunger» («Борьба с голодом») в Боснии и Герцеговине, Чечне, Конго, Сьерра-Леоне и Афганистане. В Чечне Литтелл был легко ранен в голову и едва избежал пленения боевиками.

После увольнения из организации, с 2001 по 2006 г. Литтелл работает над своим вторым романом «Благоволительницы», написанным уже на французском языке и принесшим ему всемирную славу. В 2007 г. писатель получает французское гражданство. В 2009 г. Литтелл второй раз посещает Чечню. После поездки он пишет книгу «Чечня, год третий», где анализирует современное политическое положение, сложившееся в республике. В 2011 г. выпускает книгу «Триптих. Три этюда о Фрэнсисе Бэконе», работу о знаменитом английском художникеэкспрессионисте. В январе 2012 г. Литтелл нелегально посетил сирийский город Хомс, в котором шли бои между

армейскими силами и повстанцами. Во время поездки он вел дневник, в том же году изданный под названием «Хомские тетради. Записки о сирийской войне». В настоящее время Литтелл живет в Барселоне с женой-бельгийкой и двумя детьми. Творчество Литтелла разнообразно — переводы, научная фантастика, искусствоведческие работы, публицистика и историческая проза.

Наиболее значимым, известным и изученным произведением Литтелла является роман «Благоволительницы». С момента публикации и по сей день книга становится предметом постоянного обсуждения — она привлекла внимание не только литературоведов, критиков и публицистов, но и самых широких групп читателей. Роман стал бестселлером и к настоящему времени переведен на девятнадцать языков. Только во Франции было издано около 700 000 экземпляров «Благоволительниц». Роман получил две самые значительные литературные премии Франции — Гонкуровскую Премию и Большую Премию Французской Академии. «Благоволительницы» вызвали множество разнообразных и во многом противоположных оценок, от восторженных отзывов до резкой критики и обвинения автора в аморализме. Подобный резонанс вызван актуальностью темы произведения — Дж. Литтелл создал роман, в котором на примере судьбы немецкого офицера СС, участника и свидетеля нацистского геноцида, в частности холокоста, показал общую картину Второй мировой войны, ее истоков и последствий.

Литтелл работал над книгой в течение пяти лет. Написанию «Благоволительниц» предшествовала серьезная подготовительная работа. Полтора года писатель изучал исторические материалы. Также Литтелл ознакомился с некоторыми местами действия своего будущего романа, помимо известных ему Франции и России он посетил Германию, Польшу и Украину. Значительная часть произведения написана в Москве, где автор снимал квартиру в творческих целях. Роман был издан в 2006 г. в Париже престижным издательством «Галлимар». На русском языке «Благоволительницы» были опубликованы в 2011 г. издательством «AdMarginem» в переводе И. Мельниковой [2, 3, 5, 6, 10].

«Благоволительницы» созданы на стыке нескольких литературных традиций — барочной, романтической, реалистической, натуралистской, некоторых течений модернизма и в итоге является примером современного постмодернистского текста, открытого для множества вариантов прочтения и толкования. В жанровом отношении это исторический роман, плутовской роман и интеллектуальный роман, наполненный

мифологическими, интертекстуальными и философскими отсылками. Отчасти это семейная хроника, роман воспитания, любовный роман, военная проза и даже детектив. На произведение повлияли по крайней мере три национальные литературные традиции — французская, американская и русская. Можно выделить несколько планов сюжета — личная история героя; семейная хроника его семейства, отражающая пути европейского среднего класса; история зарождения тоталитаризма в Европе и последовавшей вслед за этим Второй мировой войны; судьбы немецкого, французского, русского и еврейского народов — в том числе и как часть всемирной и вневременной трагедии существования человека. Это далеко не полный перечень элементов, составляющих текст, но их обзора достаточно, чтобы дать краткий анализ романа, который стоит начать с образа главного героя, от которого мы затем перейдем к общему рассмотрению произведения.

Главный герой романа — офицер СС Максимилиан Ауэ. Кто он? Вопрос нелегкий, потому что у героя есть множество прототипов, как реальных, так и литературных. Нас интересуют литературные предшественники героя, но для начала дадим герою несколько кратких характеристик. Если рассматривать его с точки зрения культурно-исторической школы, Ауэ — обобщенный представитель европейского среднего класса, плоть от плоти находящейся в кризисе европейской культуры, несущий в себе ее недостатки, приведшие к возникновению тоталитаризма. В Ауэ соединены черты двух распространенных типажей XIX в. — «маленького человека» и «лишнего человека», что вписывает его в традиции критического реализма и романтизма. Прибавим к этому, что у Ауэ есть сходство с персонажем плутовского романа и с героем сентиментальным. Затем следуют герои различных направлений модернизма и герой «потерянного поколения», герой экзистенциалистов и абсурдный герой. Но это не исчерпывает всех его граней, Ауэ связан с мифологическим героем и героем моралите — например, с Имяреком-Каждым, которые благодаря своей принадлежности ко всем эпохам представляют в одной личности весь род человеческий. Такой широкий спектр прототипов дает автору возможность создания персонажа, который при всей своей привязанности к определенной эпохе являлся бы и «человеком вообще». Найдем подтверждение этому тезису в тексте романа.

Ауэ вырос в среде среднего класса и унаследовал определенные черты образа мыслей его представителей. В марксистской критике он бы получил название «носителя мелкобуржуазного сознания». Однако отметим, что его

понимание мира куда шире общепринятого. Ауэ задумывается о масштабе и смысле происходящего, склонен анализировать и обобщать, придерживается нестандартных точек зрения, умеет отстаивать свою позицию в споре, будь то спор с другими героями или же его полемика с воображаемым читателем. К примеру, он нисколько не верит официальным расистским теориям, понимая их нелепость. Это выделяет Ауэ среди его сослуживцев, делает его достойным стать главным героем в повествовании о мировой катастрофе. Данные качества помогают ему то продвигаться по карьерной лестнице, то мешают ему, вызывая немилость начальства. Наряду с этим Ауэ человек несколько ограниченный. Приведем пример из романа, не связанный напрямую ни с деятельностью Ауэ, ни с острыми моральными вопросами, поднимаемыми героем. Речь идет об эпизоде, где Ауэ читает роман Флобера «Воспитание чувств». Он читает этот роман, чтобы отвлечься от реальности, наслаждаясь отточенным стилем великого французского писателя. В прочтении Ауэ «Воспитание чувств» — лишь любовный роман, построенный на описании отношений Фредерика Моро с мадам Арну. Ауэ не замечает или не желает замечать, что действие романа происходит на фоне глубочайших общественных потрясений, революции 1848 г. и ее подавления. Он как будто не видит слов автора — «общественный разум помутился», которые с неменьшим основанием можно отнести ко времени действия «Благоволительниц». Отношения Ауэ к геноциду или к немецким антифашистам, раскрывающего специфические особенности личности героя, мы коснемся позже.

Герой является наследником черт своих родителей — жестокого отца, предводителя нацистских боевиков, и его конформной жены. От них он взял хладнокровное отношение к насилию, осознание общего долга и податливость общественному окружению. Воспитание героя продолжили условия пансиона и знакомство с разного толка праворадикальными мыслителями. Становление героя завершает служба в СС, пример сослуживцев, смирившихся с жестокостью или наслаждавшихся ею.

Во многом Ауэ среднестатистический представитель эпохи, например, в детстве и юности он читал некий стандартный для тех лет набор книг — «Подобную библиотеку имел любой подросток моего времени: Жюль Верн, Поль де Кок, Гюго, Эжен Сю, американцы Берроуз и Марк Твен, «Приключения Фантомаса» и «Рультабий», рассказы о путешествиях, биографии великих людей» [7] (перечисление книг, возможно, имеет и другое значение — подчеркивает смешение в герое возвышенного и низменного, его тягу к приключениям, авантюризм). Вся жизнь героя до вступления в СС повторяет в основных чертах

существование обыкновенного европейца. Да и сам выбор Ауэ не случаен, он — закономерный результат воспитания, характера, общественной атмосферы 30-х годов. Не лишено значения то обстоятельство, что герой юрист по профессии. Это во многом объясняет казуистические построения его рассуждений, готовность оправдать государственное насилие. Вместе с тем это имеет и более глубокий смысл. Цивилизация Западной Европы произошла от римской цивилизации, в которой огромную роль играло понятие закона, что наложило сильный отпечаток на культуру. В качестве примера данной преемственности можно привести юридизм католической догматики. Это еще один штрих к портрету Ауэ, как носителя западноевропейского сознания. Само происхождение героя — смешение романского и германского, цивилизованного и варварского — символично. Все вышеприведенное позволяет нам сделать вывод, что Ауэ создан как обобщенный тип европейца эпохи Второй мировой войны.

Герой имеет сходство с типажом «маленького человека». Ауэ лицо подчиненное, он привык жить в обществе с четко выраженными вертикальными отношениями. Ауэ — «винтик» тоталитарной системы, его судьба искалечена почти без его воли, он пал жертвой социальной среды, являя собой пример обыкновенного человека, безжалостно брошенного в водоворот истории. Но Литтелл изменяет сложившийся типаж, Ауэ — и жертва, и палач в одном лице, обе части его личности неразрывно связаны. Ауэ — садомазохист в широком смысле этого слова, человек, «убежавший от свободы», великолепная иллюстрация к положениям фрейдомарксиста Э. Фромма. Герой и не пытается вырваться из навязанных ему рамок. Ауэ даже находит удовольствие от порядка, царящего в лагерях смерти.

Например, что его больше всего смущает, когда он видит сексуальное рабство в лагерях? «…Заключенные-еврейки в легких платьях, а не в полосатых робах, жарили сосиски и картофельные оладьи на огромной чугунной сковороде; настоящие красотки, и волосы им не отрезали; девицы, подавая еду или подливая выпивку из хрустальных графинчиков, обращались к охранникам на “ты” и по именам» [7]. Жажда порядка убивает в Ауэ человечность.

Ауэ — «лишний человек». Он одинок. Ни родная семья, ни та, которую он основал после своего бегства, не вызывают у него теплых чувств. У Ауэ не сложились товарищеские отношения с сослуживцами, ему претит их ограниченность, а единственного друга Томаса он безжалостно убивает. К начальникам как к личностям он безразличен, ему не свойственно подобострастное преклонение перед лидерами. К подчиненным он относится

практически, как к полезным одушевленным предметам, хотя ему, конечно, и жалко погибших помощников — еврейского мальчика-пианиста Якова, ординарца Ханику, исполнительного шофера Пионтека. Якову, например, Ауэ хочет выписать ноты из Берлина, но после смерти мальчика быстро его забывает. Даже любовь к Уне, по сути дела, только мания, роковое влечение. Таково его отношение к ближним. Наряду с этим, Ауэ иногда мучит что-то вроде романтической «мировой скорби». Ауэ выносит приговор всему сложившемуся порядку вещей, критикует людское лицемерие. Это и сближает его с романтическим героем Печориным, хрестоматийным «лишним человеком».

Плутовское начало также присутствует в герое. Он с легкостью выпутывается из сложнейших ситуаций, обладая каким-то чутьем, более того, необычайным везением — выживает после сквозного пулевого ранения в голову, выбирается из горящего Берлина. Ауэ обладает харизмой авантюриста, вызывающей сопереживание читателя. Ауэ не лишен черт и сентиментального героя. «Люди-братья, позвольте рассказать вам…» [7] — обращается он к читателю, взывая к идее общности всех людей, (хотя фраза берет начало от «Баллады повешенных» Вийона, она несет с собой и сентиментальный настрой). У Ауэ пристальное внимание к действительности, острая наблюдательность — черта сентименталистского героя. Достаточно сентиментальны воспоминания героя об Уне, о былых университетских товарищах и т. д. Показательно, что он вспоминает о пленных немецких солдатах в Сибири — некая «любовь к дальнему». Это можно назвать «сентиментальностью преступника», показанной у многих авторов — у того же Вийона, у каторжников Достоевского, у «блатных» Шаламова. Мотив путешествия скрепляет плутовское и сентиментальное, являясь общим для обоих направлений.

Перейдем к героям XX в. Прежде всего Ауэ — декадент. У него множество соответствующих черт: эстетизм, болезненность, извращенность сознания и чувств, нарциссизм, определенное ощущение исключительности собственной личности (эгоизм, эготизм, эгоцентризм). Это бросается в глаза в эпизоде одинокой оргии в опустевшем поместье фон Юкскюлей. Поведение героя резко напоминает об одном из знаменитейших декадентских героев — о Дез Эссенте, герое романа Гюисманса «Наоборот», сходящем с ума от одиночества в своей «утонченной Фиваиде», отгороженном от мира поместье, где Дез Эссент придается изощренным развлечениям в нарочито искусственной обстановке. Фабрика Ауэ также является своего рода «убежищем декадента от окружающего мира». Ауэ, как и Дез Эссент, эрудит.

Ауэ, как и иной, еще более известный декадентский персонаж, Дориан Грей, безразличен к последствиям своих поступков (параллель — убийство Дорианом Бэзила и убийство Ауэ Томаса). Затем скажем, что Ауэ — экспрессионистский герой, «отчужденный человек во враждебном мире», свидетель апокалипсиса. Подобными персонажами была богата общемировая и особенно немецкая культура начала XX в. (герои книг Андреева, Кафки, Деблина, опер Берга, фильмов Вине, Мурнау и т. д.). Есть сходство героя и с персонажами военной литературы 20-30-х годов — литературой «Потерянного Поколения» и близких к ней, но отличающихся от нее направлений (соцреалистический роман Барбюса «Огонь», сатира Гашека «Приключения бравого солдата Швейка», выходящий за четкие рамки литературных течений роман Селина «Путешествие на край ночи»).

Ауэ ближе к «романтическому эгоисту» Эмори из «По эту сторону рая» Фитцджеральда и Уинтерборну из «Смерти героя» Олдингтона, чем к героям Ремарка и Хемингуэя. «Экое идиотство — распространять на огромные государства сексуальные запреты, силою обстоятельств навязанные крохотному племени кочевников-семитов, понятия не имевших о гигиене. <…> Мы — жертвы чрезмерного размножения. В Европе слишком много народу. И до черта младенцев», — думает Уинтерборн, предвосхищая идеологию нацистов [8]. Эмори утверждает, что пошел бы за коммунистами, потому что за ними молодость и сила — с большим успехом он мог бы примкнуть к нацизму, исповедующему культ силы, что и сделал Ауэ. Вслед за этими персонажами идет герой экзистенциалистов — у Ауэ явное сходство и с Рокантеном в «Тошноте» Сартра, и с Мерсо в «Постороннем» Камю, которые отчуждены от мира не столько извне, сколько изнутри.

Отметим сходство персонажа «Благоволительниц» с абсурдным героем. Один из самых страшных эпизодов романа вопиюще абсурден: «…и вот однажды у края очередной траншеи девочка лет четырех тихонько взяла меня за руку. Я хотел высвободиться, но она не отпускала меня. Прямо перед нами расстреливали евреев. “Где мама?” — спросил я девочку по-украински. Она пальчиком показала в сторону траншеи. Я погладил ее по волосам. Так мы простояли довольно долго. У меня кружилась голова, и слезы подступали. “Идем со мной, — сказал я, — не бойся, идем”. Я сделал шаг к траншее, она уперлась, потянула меня обратно, но потом пошла следом. Я ее приподнял и передал человеку из ваффен-СС: *«Будьте к ней добры»,* — по-идиотски попросил я» (курсив наш. — *Б. К.*) [7]. Это

кровавый абсурд, а есть и абсурд комический — Ауэ пишет статью о пользе книг американского фантаста Берроуза для национал-социализма. Апофеозом абсурда является эпизод, где Ауэ кусает Гитлера за нос.

Коснемся и соотношения героя «Благоволительниц» с мифологическим героем. В истории Ауэ проглядывают контуры судьбы Ореста. Как и Орест, Ауэ убивает мать и отчима, у него есть свой Пилад — Томас. С образом Электры сложнее. С одной стороны, Электрой является сестра Уна, с другой — сам герой отчасти является Электрой (в детстве играл ее роль спектакле, позже совмещает роли обоих убийц — это, позволяет истолковать бисексуальность Ауэ, в том числе как очередное доказательство его всечеловечности).

Миф образует структурные связи романа, подчеркивает универсальность происходящего и позволяет вести полемику с предыдущими толкователями мифа. Отличия от предыдущих трактовок мифа об Оресте (классическая — «Орестея» Эсхила, экзистенциалистская — «Мухи» Сартра и т. д.) существенны — Ауэ убивает мать в бессознательном состоянии лунатизма, расправляется с Томасом-Пиладом, мать и отчим являются «убийцами» отца героя только в его воображении или в переносном смысле, Эвмениды становятся преследующими героя воспоминаниями. Миф как бы «стирается» в романе.

Литтеллу удалось создать героя, воплощающего в себе и конкретную личность, и исторически сложившийся типаж, и человека как такового. Ауэ — «герой нашего времени». При создании его образа писатель широко использовал опыт предыдущих литературных эпох и направлений, сотворив совершенно жизнеспособного, полнокровного героя с яркой индивидуальностью, о котором не скажешь, что он всего лишь искусственная конструкция, сделанная автором для своих целей. А намерения автора крайне серьезны, и образ героя идеально подходит для их реализации. На наш взгляд, Литтелл показывает, что в каждом человеке есть то, что при определенных обстоятельствах пробуждает в нем палача, послушного исполнителя чужой воли, дает понять, насколько легко пасть, как культура либо разрушается в личности, либо подталкивает ее к преступлению.

У Ауэ есть свои двойники и антагонисты. Главным его двойником является Томас. Двойниками главного героя являются его сослуживцы, попавшие в аналогичные ситуации, такие же, как и Ауэ, представители среднего класса, бывшие коммерсанты и преподаватели — образованные люди ничуть не менее конформистски настроены, чем обыватели, а также некоторые

интеллектуалы, подобные Бразильяку. Всех их объединяет готовность поддержать нацистский режим и уверенность в том, что насилие так или иначе необходимо. Антагонистами героя являются фигуры старика-горца, спокойно спорящего с героем и стоически встречающего свою смерть; немецкого врача, который застрелил солдата за убийство новорожденного младенца; комиссара Правдина, которого можно считать главным антагонистом героя. Есть еще один сложный случай, когда двойник и антагонист заключены в одном лице — это писатель и философ Юнгер, некогда развивший идеи о войне, как основе жизни, идеолог «консервативной революции». Поначалу он поддерживал нацизм, но позже сблизился с заговорщиками, выступил противником режима. Их сходство и в том, что и Ауэ и Юнгер широко смотрят на мир. Но Юнгер способен изменить свое мнение, он борется с судьбой, он активен, он герой в первоначальном смысле слова, а не антигерой, каким можно считать Ауэ. У них все же разное сознание — Юнгер крупный мыслитель, а Ауэ в итоге носитель хоть и острого, но стереотипного восприятия жизни. Юнгер — альтернатива Ауэ, таким бы тот смог стать, если бы захотел сопротивляться, но жизнь его уже подчинена детерминизму происходящего, у него не хватает ни воли, ни желания противостоять судьбе.

В жанровом плане «Благоволительницы» прежде всего роман исторический. Наряду с выдуманными автором персонажами присутствует или упоминается ряд исторических личностей: Олендорф, Блобель, Эйхман, Гитлер, Шпеер, Абец, Бразильяк, Ребате, Детуш (Селин), Сартр, Юнгер и другие. Автор искусно вводит их в повествование: «Именно в тот период, безусловно под влиянием Ребате и его нового, еще малоизвестного друга Луи Детуша, я увлекся французской клавирной музыкой, которую начали открывать и исполнять заново» [7]. Литтелл мастерски воссоздает их манеру говорить и мыслить, например, стиль Блобеля: «Семьдесят или даже восемьдесят процентов населения СССР по происхождению монголы. <…> В Мировую войну, да, мы сражались с настоящими русскими мужиками, они вправду крепкие молодцы, но большевики всех истребили! Настоящих русских, настоящих славян почти не осталось. И к тому же, — продолжал он, противореча самому себе, — славяне — это по определению раса рабов, помесь» [7].

Возможно, Литтелл создает новый тип исторического романа, опираясь на опыт предшественников — классический исторический роман Скотта, авантюрный исторический роман Дюма, интеллектуальные исторические романы Мережковского, Деблина, Маннов и Фейхтвангера, эпопеи Гроссмана и

Солженицына, постмодернистские исторические романы Эко. Новым в нем является необычайная смелость смешения элементов при сохранении правдоподобия, и более того, историзма — профессиональные историки отмечают хорошую фактографическую подготовку Литтелла, и находят у него лишь незначительные ошибки.

Достойно внимания то, как Литтелл борется со сложившимися стереотипами о той эпохе. Например, он развенчивает представление о том, что виновны в военных преступлениях были большей частью СС и Гестапо, а Вермахт почти невиновен. Показывает управленческую неразбериху вместо отлаженной тоталитарной машины — Хрустальная ночь чуть было не подорвала экономику Рейха, его руководители не могут договориться о решении проблем, от которых зависит победа в войне и существование страны. Литтелл далек от западной концепции полного отождествления режимов Муссолини, Гитлера и Сталина, а следовательно, и от превознесения Союзников — они показаны как не менее циничные политики (эпизод с неудачной попыткой обмена евреев на грузовики, бомбежки Берлина). Рассмотрена роль коллаборационистов в осуществлении нацистского террора и т. д.

Все это позволяет сказать, что Литтелл старался как можно более объективно подойти к истории, и не его вина, что гдето ему это не полностью удается (некоторая доля «клюквы» в описании СССР). В романе присутствует определенная тенденциозность, но она вызвана необходимостью пересмотреть устаревшие взгляды на нацизм, как на зло само по себе, распространенные в сознании многих людей и отраженные в многочисленных произведениях культуры. Реальность куда страшнее этих примитивных представлений, считает автор. Отсюда специфическая историософия текста, заключающаяся в критическом отношении к сложившимся затвердевшим концепциям — например, к «банальности зла» Х. Арендт. В этом Литтелл сближается с Толстым, у которого критика классического понимания истории занимала важное место.

«Благоволительницы» могут быть названы интеллектуальным романом. Герои спорят об умозрительных материях, различных концепциях и теориях. Помимо этого, в рассуждения рассказчика нарочито вкраплены элементы современных концепций (постструктурализм). Это выглядит несколько искусственным, но позволяет расширить ткань текста, пробудить мысль читателя, дать философское обобщение опыту героя.

Стиль «Благоволительниц» не менее своеобразен, чем фигура рассказчика, определившая манеру повествования, ее диапазон.

Литтелл делает стиль соответствующим историческому времени рассказа. Он несколько анахроничен, Ауэ не является новатором, в отличие от его великих современников Джойса или Хемингуэя. Ауэ пишет так, как его научила классическая система образования и собственный читательский опыт. Автор умело стилизует данную эклектическую манеру, эпигонский сплав элементов классицизма, сентиментализма, романтизма, реализма и натурализма. Натуралистический стиль используется при описании бесконечных военных будней и казней, рассказ Ауэ начинает походить на прозу Золя, повествователь навязчиво нанизывает одну подробность на другую. При смене эпизодов стиль меняется, соответствуя действию — реализм при описании семейного быта, романтическое ощущение путешествия и прочее.

Следует сказать об основных символах и мотивах текста. В нем можно найти большое количество символов, но мы рассмотрим только два — символ фабрики и символ зоопарка, так как они отражают мировосприятие героя, и шире того, являются обобщающими для показанной в романе реальности современной цивилизации, совмещающей в себе искусственное и дикое. Образ фабрики появляется еще в текстах английских реалистов середины XIX столетия. Уже там фабрика становится угрожающим символом, олицетворением социального зла, дьявольским изобретением (см. роман Диккенса «Тяжелые времена»). С развитием индустриальной темы в литературе этот символ репродуцируется снова и снова — достаточно вспомнить роман Лондона «Железная пята», где машины уничтожают человека, превращают здоровых в неизлечимо больных. У Литтелла образ фабрики достигает максимальной силы, это «фабрика смерти», где люди истребляются в промышленных масштабах. Фабрика сменяет знаковый и привычный для литературы XX в. образ бойни, олицетворение войны или мировой катастрофы у Маяковского, Оуэна, Деблина, Селина, у кинематографистов Эйзенштейна, Каурисмяки и Фольмана, этот образ стал центральным в романе «Бойня № 5» Воннегута. У Литтелла есть данный образ, он очевиден при анализе сцены расстрела в Бабьем Яру, но он все же не основной. Фабрика более подходит для описания механизированного, полностью перечеркивающего все природное, геноцида. Кроме того, фабрика напоминает об излюбленном героем порядке, в конце сюжета это реализуется в приобретении героем производства кружевных изделий.

Образ зоопарка появляется в романе два раза — как проект «людского зоопарка» для уцелевших «недочеловеков» и как место действия финальной сцены. В модернистской традиции зоопарк

или цирк является карикатурным образом общества вместо классического «мир — театр». Примером этого является пролог экспрессионистской оперы Берга «Лулу», где укротитель показывает свой зверинец, символизирующий человечество. Показательно, что сцена убийства Томаса происходит именно в зоопарке. Среди животных Ауэ сам становится зверем, уничтожая человека ради инстинкта самосохранения. Мир, где люди-животные истребляют других людей-животных, дегуманизирован.

Рассмотрим несколько мотивов романа. Очевидным является мотив смерти, он встречается в романе чуть ли не на каждой странице, и варьируется от средневековой «пляски смерти» до экспрессионистского ощущения гибели всего живого. Смерть в «Благоволительницах» — и пружина действия, и владычица всего мира. Смерть влечет и отталкивает героя. Близок к мотиву смерти и мотив «схождения во ад», характерный для многих произведений XX в., и присущий многим писателям, от Барбюса до Паланика. Существенным мотивом является музыка — она является и формообразующим элементом структуры (названия частей сюит Рамо разделяют роман на части), о музыке рассуждают герои, Ауэ вспоминает дирижеров Фуртвенглера и Караяна, муж Уны — композитор и т. д. Упоминаемые в тексте композиторы — Рамо и Шенберг — воплощают дух направлений барокко и экспрессионизма, существенных в романе.

Важен мотив «страдающего тела». Прежде всего это тело самого героя, реагирующее не только на факторы окружающей среды, но и на его моральное состояние. После расстрела в Бабьем Яру Ауэ мучают приступы физической слабости, организм отказывается принимать пищу, это продолжается вплоть до ранения в Сталинграде. После выздоровления у Ауэ пропадают признаки бессилия, и вместе с ними пропадает и его былая сострадательность. Ауэ пародийно воскресает в «новой плоти», но жизнь этого «сверхчеловека» никак иначе, как адом, где он и демон, и жертва, не назовешь. Позднее тело начинает мстить герою, берет на себя роль его совести, психофизическое состояние героя приводит его на грань сумасшествия, жуткие воспоминания появляются сами собой (во время его эротических фантазий в особняке фон Юкскюлей).

Перейдем к рассмотрению романа в рамках национальных литературных традиций, и вместе с тем определим моральную позицию героя. Начнем с французской традиции, как первостепенной для франкоязычного произведения, продолжим американской и немецкой, а завершим русской. В «Благоволительницах» присутствует множество прямых или косвенных отсылок на классических французских авторов —

Вийона, Вольтера, Бальзака, Стендаля, Гюго, Флобера, Золя, Мопассана, Жида, дю Гара, Селина, Сартра, Камю, Жене, философовпоструктуралистов и т. д. Эти авторы иногда упоминаются в тексте (герой называет Стендаля (!) «фашистским писателем»). Временами автор относится не без иронии к концепциям упомянутых писателей, например, к заключающей «Кандид» Вольтера фразе «надо возделывать наш сад». «Садом» Ауэ оказывается его фабрика, пародийный образ филистерского счастья, не приносящего в итоге успокоения от воспоминаний.

Остановимся на двух культовых французских авторах, тесно связанных с проблематикой романа Литтелла — Селине и Сартре. Оба жили в то же время, что и герой романа, упоминаются в тексте (Ауэ не пошел на пьесу Сартра «Мухи» — снова ирония, причем двойная, так как Ауэ сам является современным Орестом). Селин и Сартр поначалу были друзьями, у них были схожие взгляды и эстетические концепции. Позже они разорвали отношения и вступили в полемику, как по политическим причинам, так и по эстетическим, при этом в своем творчестве они продолжали разбирать схожие темы — проблемы вины, долга, существования человека, время от времени пересекаясь друг с другом. Селин и Сартр — два полюса эстетической и политической мысли Франции, классические антагонисты.

Амбивалентный герой первых крупных произведений Селина, пьесы «Церковь» и романа «Путешествие на край ночи», Бардамю повлиял на образ Ауэ. Горький утверждал, что Бардамю «совсем созрел для принятия фашизма». Так это или не так, можно спорить, но Бардамю явно читается в Ауэ, как и автобиографический герой следующего романа Селина «Смерть в кредит», подросток Фердинанд, впрочем, относящийся к своей жизни с большим чувством юмора. Но больше всего нас интересует главный из последних романов Селина, а именно «Из замка в замок». Его герой полностью автобиографичен, это сам Селин, бежавший от расправы в замок Зигмаринген, где располагалась ставка коллаборационистского режима Виши. Там он сталкивается с деятелями французского фашизма, показанными одновременно сочувственно и сатирически. В отличие от предыдущих повестей-очерков Селина «Феерия для другого раза» и «Норманс», где он критикует только Сопротивление и Союзников, как лицемерных проводников политики тотальной войны (эпизод бомбежки Парижа англо-американской авиацией в начале «Норманса»), Селин обрушивается в равной мере как на фашизм, так и на противостоящие ему силы. Язык романа полон инвектив, это язык памфлета (чем он сильно отличается от языка Литтелла).

Главным сходством с «Благоволительницами» является то, что картина взлета и падения фашизма дана изнутри. Сходной является и позиция героя, который все время оправдывается, старается обелить себя, иногда заигрывая с читателем тяжестью своей вины. Селин до войны занимал крайне противоречивую позицию, эссенцией которой является фраза из его «Резни из-за пустяков»: «Я не хочу воевать ни за Гитлера, не против него… Это евреи, и только они, тянут нас к гашеткам пулеметов!..» — сплав пацифизма и антисемитизма, сыгравший на руку нацистам. После же войны Селин оправдывается концепцией «всеобщей вины», часто использовавшейся в пропаганде Виши, как указывает Великовский. Эту концепцию использует и Ауэ. Он приводит в пример английскую колониальную политику (истребление буров и африканцев), геноцид армян и греков турками, сталинские репрессии, ковровые бомбежки Германии Союзниками, колониальную войну в Алжире — об этом, по его мнению, мало кто вспоминает, а Холокост преподносится как самое страшное преступление. Сама концепция идет отчасти от идеи «первородного греха», и в литературе получила яркое отражение у Достоевского. Но герои Селина и Ауэ переворачивают ее смысл, используя ее не для покаяния, а для оправдания своих поступков. Здесь мы перейдем к Сартру, который отвергает данную концепцию в своей пьесе «Мухи», которая классически считается частью литературы Сопротивления. Литтелл дает понять, что выдвигаемая Сартром взамен идея «отказа от вины» по сути своей аморальна, и с не меньшим основанием могла бы принадлежать нацисту. Ауэ-Орест лишен четкого осознания вины, это Орест Сартра в итоге его развития. Ауэ близок к Сартру своей неоднократной критикой иудео-христианской морали, противопоставляя ей античную — понятие рока и т. д. И здесь античная мораль служит очередным оправданием героя. Литтелл показывает, что многие, практически любые концепции могут отказаться гибельными при их неадекватном истолковании. Можно считать это нигилизмом автора, но Литтелл критикует мышление устоявшимися концептами, скрыто призывая читателя к тщательной проверке своих ценностей.

В американской литературе схожие проблемы поднимал ряд авторов. Первым из них будет назван представитель «потерянных» Дос Пассос, показавший в своих экспериментальных социальных хрониках (трилогия «США» — «42-я параллель», «1919», «Большие деньги»), как работает государственный бюрократический механизм, втягивающий народы в войну. Мурхауз, один из его постоянных персонажей, в чем-то напоминает Ауэ, хотя и не является прямым виновником общественного зла, а просто

типичным карьеристом. Герои Дос Пассоса совершенно неожиданно ввязываются в исторические события, что показано как результат работы социального механизма. В большей степени нас интересует Воннегут и его роман «Бойня № 5». Его, как и тексты Селина, можно назвать ревизией сложившихся представлений о Второй мировой войне. Акцент сделан на том, что жертвами любой войны с обеих сторон являются простые люди. Билли Пилигрим, главный герой романа, показан как такая же жертва, как и погибшие в Дрездене мирные жители. Его мучает чувство причастности к бомбардировке. У Воннегута, как и у Селина, герои все же больше показаны как пострадавшие, чем как виновники происходящего, но у Воннегута это выглядит более естественно, без рискованных допущений французского писателя. Виноваты большей частью организаторы бойни, такие как американские генералы или их коллеги по ту сторону фронта, говорит Воннегут. Литтеллу во многом близка эта концепция, в его романе есть существенные совпадения с поэтикой Воннегута, но все же Литтелл подвергает позицию американского писателя критике. Фатализм, присущий текстам Воннегута и показанный как положительно, так и отрицательно, дан у Литтелла, как сугубо негативная черта характера, у Ауэ он служит оправданию зла (еще одна параллель с Печориным). Литтелл возвращается к изображению жертв нацизма, а Воннегут предпочитает не изображать их (А. Аствацатуров объясняет это тем, что Воннегуту необходимо было развенчать войну как таковую и акцент на жертвах именно нацизма только помешал бы ему выполнить поставленную задачу) [1]. К теме холокоста обращался и Фойер в романе «Полная иллюминация», но, с нашей точки зрения, он не может соперничать с Литтеллом в масштабности. Последним из американских писателей будет упомянут Мелвилл. Его роман «Моби Дик» разбирается в статье Бланшо, читаемой Ауэ, и назван там «невозможным романом» (что намекает на то, что таким «невозможным романом» следует считать и «Благоволительниц»). В произведении Литтелла есть отсылки на «Моби Дика» — Ауэ, как Измаил, одинокий путник на корабле жизни, который, впрочем, не китобоец, а фабрика смерти, не Америка, а нацистская Германия или весь объятый огнем войны мир, и стихии обезумевшего человеческого общества куда опаснее природных.

Русская литература также сильно повлияла на роман. Текст Литтелла опирается на произведения Лермонтова, Толстого, Достоевского, Бунина, на военную и лагерную литературу советской эпохи — В. Некрасова, В. Гроссмана, Солженицына, Шаламова, документальных романа и пьесы под названием

«Бабий Яр», воспоминаний и т. п. Подробно остановимся на Достоевском и на малоизвестном советском писателе Вл. Зазубрине, авторе повести «Щепка». Влияние Достоевского на Литтелла очевидно. Ауэ похож на Раскольникова — обоим свойственны рассуждения о мировых проблемах, решаемых насилием, оба обвиняют других, оправдывая себя, мучаются от последствий своих преступлений. Как и Раскольников, Ауэ может вызвать сочувствие многих читателей, он обладает харизмой мыслящего преступника. Ауэ убивает мать топором, как Раскольников свою жертву (да и сам Раскольников отчасти матереубийца, косвенная причина ее смерти). Разница в том, что Раскольников в конце «Преступления и наказания» стоит на пороге искупления, а Ауэ от этого безнадежно далек. Схож Ауэ и с Подпольным — дурная бесконечность их рассуждений родственна (как и у героев Селина). Ряд черт объединяет Ауэ и Ставрогина (Ставрогин — извод Печорина, как и герой Литтелла, из этого можно сделать вывод, что Ауэ — Печорин «в квадрате»). Это и сила интеллекта, и атмосфера смерти вокруг героя, и холодность. Даже эпизод с носом Гитлера, возможно, повторяет то, как Ставрогин берет Гаганова за нос. Остальные герои «Бесов» — Шигалев, Виргинский, Лямшин, по-разному отражены в Ауэ. Манера мышления Ивана Карамазова, с ее отточенной казуистикой и тягой к обобщению, также отображена в Ауэ, но в отличие от Ивана Ауэ не так сильно взывает к чувству в своих рассуждениях. Смерть ребенка, частый мотив у Достоевского, та «лакмусовая бумажка», которой русский писатель проверяет умозрительные теории, присутствует и в «Благоволительницах». Заметим, что диалогизм Достоевского повлиял и на Литтелла. «Люди-братья, позвольте рассказать вам, как все было. Мы тебе не братья, — возразите вы, — и знать ничего не хотим» — зачин романа [7]. Здесь монологическое слово Ауэ пресекается словом его возможных читателей. Можно сказать, что повествование Литтелла в целом монологично, но в нем заметно и множество диалогических элементов — «слово с оглядкой» и т. д. Перейдем к Зазубрину, с творчеством которого, скорее всего, Литтелл знаком не был, но сходство тем обоих писателей настолько характерно, что нельзя было пройти мимо него. Герой «Щепки», чекист Срубов, похож на Ауэ, как никто другой из перечисленных нами персонажей мировой литературы. Он палач, оправдывает террор пользой революции, он и наслаждается, и страдает от исполнения своих обязанностей. Приведем одно его рассуждение: «Террор необходимо организовать так, чтобы работа палача-исполнителя почти ничем не отличалась от работы вождя-теоретика. Один сказал — террор необходим, другой нажал

кнопку автомата-расстреливателя. Главное, чтобы не видеть крови» [4]. Схожие мысли есть и у Ауэ, в подобном духе он рассказывает о программе Т-4 в прологе.

Подводя итоги, мы скажем, что Литтелл создал очень яркое, сильное произведение, опираясь на предшествующие ему традиции мировой культуры. Оно поражает масштабом своей исторической, интеллектуальной и нравственной проблематики, новаторским подходом к описанию жизни. Приемы поэтики постмодернизма, примененные к исторической прозе, придают роману эпический размах. В целом этот роман следует непрерывающейся традиции критического реализма, дополненного модернистами. Литтелл — законный наследник своих предшественников, великих писателей всего мира. Наряду с этим у книги есть и ряд существенных недостатков — навязчивый и зачастую излишний натурализм, извращенность и неровность стиля, затянутость, некоторая неочевидность авторской позиции, что мешает многим читателям по-настоящему понять этот серьезный текст, не спутав его с многочисленными бульварными поделками. Впрочем, все это не мешает популярности романа, и является даже своеобразным «плюсом» «Благоволительниц», лишним доказательством того, что произведение настоящего писателя может основываться на самом разнообразном материале и прочитываться на различной глубине уровня понимания.

Литература

1. Аствацатуров А. «Феменология текста: Игра и репрессия». [Электронный ресурс] // Flibusta.net. URL: http://flibusta.net/b/288547/read

2. Википедия. Джонатан Литтелл. [Электронный ресурс] // Wikipedia. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Литтелл_Джонатан

3. Грузов Р. «Три Чечни Джонатана Литтелла» [Электронный ресурс] // Admarginem.ru. URL: http://admarginem.ru/etc/3726/

4. Зазубрин Вл. «Щепка» [Электронный ресурс] // Flibusta.net. URL: http://flibusta.net/b/215875/read

5. Зенкин С. «Джонатан Литтелл как русский писатель». [Электронный ресурс] // Admarginem.ru URL: http://admarginem.ru/ etc/2913/276

6. Лаборатория фантастики. Джонатан Литтелл [Электронный ресурс] // Fantlab.ru. URL: http://fantlab.ru/autor15649

7. Литтелл Дж. «Благоволительницы» / пер. с фр. И. Мельниковой. [Электронный ресурс] // Flibusta.net. URL:

http://flibusta.net/ b/266164/read

8. Олдингтон Р. Смерть героя [Электронный ресурс] // Flibusta.net. URL: http://flibusta.net/b/377401/read

9. Фокс Р. Роман и народ // Зарубежная литература XX века 1917–1945: хрестоматия / под ред. проф. Б. И. Пуришева, проф. Н. П. Михальской. М.: Просвещение, 1986. С. 155.

10. Wikipedia. JonathanLittell [Электронный ресурс] // Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/ Jonathan_Littell

Немецкая и австрийская проза

Современная немецкая проза
А. В. Хомухина

В настоящее время немецкоязычная литература заметно проигрывает представителям других языковых групп в представленности на литературном рынке. На книжных полках можно найти немало пишущих британцев и американцев, французы и вовсе оккупируют почти четверть пространства зарубежной прозы, представители латиноамериканской и оксидентальной культур активно отвоевывают свое место под солнцем в рядах пишущих собратьев. Из современных немецкоязычных авторов при определенной доле удачи можно найти Герту Мюллер (Румыния), Кристофа Рансмайра (Австрия), Эльфриду Елинек (Австрия), а если очень повезет, даже «настоящего» немецкого писателя Даниэля Кельмана.

Неужели немецкая литература постепенно сходит на нет? Или же это проблема перевода — ведь чтобы книга появилась на российских прилавках, нужно быть уверенным, что она найдет своего читателя. Попробуем разобраться, какие темы волнуют современных немецких писателей и почему эти темы могут показаться не столь волнительными современным русским читателям.

1990-е годы в Германии — не самое спокойное и стабильное время, что, несомненно, сказывается и на литературе. С одной стороны, авторы бывшего восточного блока наконец-то избавляются от цензуры, получают свободу слова, с другой — вместе с обретением свободы литература теряет в функциональной значимости. Восточная и западная культуры с непониманием натыкаются друг на друга, что вызывает переоценку уже сложившихся авторских миров. Авторитет известных авторов оказывается под угрозой, ранее молчавшие авторы выходят из подполья, появляются новые имена. Расширяется и усложняется палитра произведений на территории бывшего восточного блока.

Активно творящих авторов 1990-2000-х годов можно разделить на три условные группы: «старое поколение» — авторы, известные и признанные во времена ГДР, «новое поколение» — авторы, чья юность пришлась на момент объединения Германии, и «теневая литература» — авторы, во времена ГДР писавшие «в стол», потому что подобный род литературы не имел ни малейшего шанса пройти цензуру.

Для авторов старого поколения 1990-е годы начинаются с

литературного конфликта. Резкие нападки западных критиков, чуждых восточным проблемам и не всегда умеющих разглядеть скрытый смысл за внешне бодро-социалистической тканью произведения, усугубляются посыпавшимися на авторов обвинениями в сотрудничестве со Штази, в потворстве диктатуре социализма. Мало кого волнует, что проповедуемый авторами этого поколения «реальный социализм» имел на самом деле мало общего с реальностью. Авторы оказываются в ситуации полного крушения надежд, усиливается ощущение загнанности, жертвенности и, как следствие, литература уходит «в себя». В произведениях находят выражение скорее переживания внутренних конфликтов, чем актуальные общественные события. Проблема объединения остается за пределами литературы, и только появление ранее не опубликованных из-за цензуры романов, как например, «Что остается» Кристы Вольф, доказывает, что в экстралитературном пространстве все же произошли значительные изменения.

Более активное воплощение находит противопоставление «Восток-Запад» в литературе «нового поколения». Для молодых авторов, не успевших подвергнуться идеологическому прессингу родного востока, ГДР остается воспоминаниями детства, ретроспективным образом нетронутого культурного ландшафта. Однако и здесь обрабатывается скорее не реальная политическая и социальная ситуация, но в большей степени мифологизированный образ восточной и западной культур. Появление нового, ранее табуированного образа «западного человека» служит не примирению противоречий, не свидетельству реальности, а самоутверждению и самоидентификации. «Ирония, безразличие и потребление на западе. Идеалы, честь и духовность на востоке». Грубая и, пожалуй, не слишком реалистичная картина мира прочитывается в романах молодых авторов, таких как Керстин Хензель и Томас Розенлехер.

Самоутверждающая идеализация востока в противовес западу проявляется также в возникновении огромного количества автобиографических романов-воспоминаний детства (Клаудия Руш «Моя свободная немецкая юность», Яна Хензель «Дети зоны»). Не все в этих воспоминаниях так радужно и радостно, но остается ощущение, что новое поколение смертельно устало от трагичной серьезности своих старших собратьев по писательскому делу и хочет заявить во весь голос, что не все в ГДР было так уж плохо, а даже если и было, то это уже позади и пора с этим смириться.

Подобное «несерьезное» отношение молодые авторы переносят и на другую серьезную проблему — Штази, аресты и

постоянное наблюдение. «Хватит упиваться ролью жертвы», — решительно заявляют они старому поколению и превращают весь этот устрашающий государственный аппарат в увлекательный детективный мир со шпионами и слежкой. Наиболее преуспел в разрушении всей мрачной серьезности, пожалуй, Томас Бруссиг, превративший в своих романах «Герои вроде нас», «Солнечная аллея», «Свечение» все ужасы Штази и всю историю объединения в абсурдный кабаретный номер.

Куда более серьезно тему распада ГДР прорабатывают авторы так называемой «теневой литературы», начиная с Вольфганга Хильбига и Рейнхарда Жиргль, позже — Инго Шрамм, Йоханнес Янсен и Герт Нойманн. Вольфган Хильбиг отваживается литературно проникнуть туда, где никто до него не был — в ГДР после распада. Еще до распада ГДР он показал себя «мощным языковым апокалиптиком» [3], как характеризует его Ирис Радиш. Но после объединения его тексты становятся чем-то большим, чем просто метафорическими свидетельствами крушения. В своих рассказах 90-х годов и в Штази-романе «Я» Хильбиг показывает, что оставил после себя великий поход социалистической утопии: мертвые города, разрушенные бараки, снесенные кварталы, мусор. Все в этих историях «после объединения», кажется, изменилось, но, по сути, все остается таким же. Все осталось на месте, только теперь непонятно, зачем это. «Остались бесполезные, безосновательные функции», пишет он, «функции, использовавшиеся лишь в угоду старинному, обессмысленному этикету». Разрушен не только ландшафт, разрушены и люди. Герои произведений Хильбига ощущают себя рухлядью, хламом, побледневшим под слоем пыли истории, это люди, которые «за сорок лет тренировок разгладили в себе все сильные изломы души». Именно в таком холодном, нереалистичном, перегруженном языке Хильбига парадоксально, но с презрением к смерти продолжает жить исчезнувшая страна.

В романе «Временное пристанище», возникнувшем уже в новом тысячелетии, Хильбиг проникает в Западную Германию, страну, ранее бывшую по факту неизвестной территорией, закрытой зоной в восточной литературе, как будто границы не были открыты. Герой Хильбига покинуто блуждает по городам западной территории, нигде не ощущая себя дома — везде как во временном пристанище, ни разу он даже не распаковывает свой чемодан. Запад представляется ему кандидатом на исчезновение, сраженным дурманом потребления. Восток исчез — западное «облагораживание» стерло города во второй раз, гораздо более эффективно, чем бомбардировки Второй мировой.

Хильбиг был первым автором, серьезно воплотившим в

литературе события последних десятилетий. За ожидаемый и необходимый в то время «роман объединения» взялись сначала писатели Западной Германии, такие как Ирене Дише и Томас Хеттхе. Поначалу эти романы, например, «Чужое чувство» Ирене Дише, были восприняты как действительно значительное событие в литературной жизни Германии — переведенный с английского, т. е. всемирный; вдохновленный Бетховеном, т. е. исконно немецкий, интеллигентный, не сентиментальный, отстраненный — настоящий продукт западнонемецкого индустриализированного комплекса вины; роман, в котором, скорее, раздумывают, чем чувствуют, скорее, тихо сходят на нет, чем протестуют во весь голос. Этот на первый взгляд идеальный «роман объединения» предложил все, чего требовала историческая ситуация. Однако книга, которая должна была стать книгой о «болезни современности», стала сама симптомом описываемого недуга. Тщательно вычищенный продукт художественного ремесла, чья дата распада, как случается с продуктами моды, была уже в пределах видимости. Роман «по долгу службы» докладывает о хаосе девяностых годов, однако хаотическая витальность того времени была, к сожалению, вынесена за рамки произведения.

Не меньшую отстраненность демонстрирует и Томас Хеттхе в своем романе «NOX». В этой постмодернистской криминальной истории главный герой романа — жертва убийства, наблюдающая за событиями, происходящими в ночь объединения, со стороны. Язык рассказчика бесстрастен, отстранен и фотографически точен. Тематически роман имеет много общего с романом «Временное пристанище» Хильбига — провизорность и бренность, умирание, «законсервированность» прошлого. Тем разительней различие выбранного языка — Хеттхе постмодернистичен, как емко суммирует М. С. Потемина в статье, посвященной роману, его «осуждают, с одной стороны, за радикальную теоретико-интеллектуальную саморефлексивность, с другой — за элиминирование субъекта и наполнение ткани романа метафорами насилия и сексуальности. Особо его критикуют за откровенный, в прямом и переносном смысле, анатомически точный язык» [7].

Однако неудивительно, что в период объединения появляется множество авторов с непроницаемо-сложным, нагруженным языком — новое время требует новых слов. Особенно сильна эта тенденция среди авторов бывшего Восточного блока, которым на протяжении десятилетий приходилось вплетать свой творческий мир в усредненный язык допустимого цензурой, оставляя несказанным больше, чем сказанным. Говоря об изобретателях

нового языка, нельзя не упомянуть Райнхарда Йиргля. Как пишет Татьяна Баскакова, «у части читательской аудитории он вызывает резкое неприятие: не только у любителей “легкого чтива”, но и у некоторых немецких интеллектуалов, недовольных тем, что им приходится с трудом продираться сквозь написанный на их родном языке текст, и обвиняющих автора в “маньеризме”» [6]. Йиргль, по понятным причинам не публиковавшийся в ГДР, становится известным после объединения, с выходом его романов «В открытом море» и «Прощание с врагами» — за первый он был удостоен премии им. Анны Зегерс, за второй — премии им. Альфреда Деблина и самой престижной немецкой премии им. Георга Бюхнера. Герои романа «Прощание с врагами» — два брата. Один уезжает на Запад, другой устраивается в Штази, в остальном различий между ними не так уж много. Каждый рассказывает историю другого. Однако «рассказывать», наверное, не самый подходящий глагол. Это уже не рассказ, не сообщение, не ролевая проза, а, как описывает Ирис Радиш, «потерянный в кошмарах поток речи, литургическое многоголосое пение, хорал ненависти, музыка расплаты, написанная поэтически-бюрократическим искусственным языком, настроенная на экспрессивный тон конца света» [4, 23].

Йиргль депрессивен, переполнен ненавистью к своей родине и, если быть откровенным, практически нечитабелен — редкий читатель сможет продраться сквозь его лексические и пунктуационные новообразования. Но удивительным образом в его романах куда лучше распознаются черты современности, чем во многих бесстрастно расслабленных, «хорошо написанных» романах-однодневках.

Создается ощущение, что в современной Германии существуют две литературы, живущие совершенно обособленно друг от друга. Невозможно себе представить, чтобы какой-либо молодой западный автор написал роман, похожий, например, на так называемый «поэтический роман» Инго Шрамма. Его непривычный, перегруженный текст, разрывающий, преобразующий и усложняющий язык, имеет мало общего с текстами молодых западных писателей.

Западная литература удобно устроилась в зоне минимальных художественных требований, будничности и фетишизма потребления. Возникающие романы больше не утопии, не наброски и размышления, не разрозненные картины, а красиво упакованные дополнения к существующему. Авторы противопоставляют печальной тщетности литературы старших поколений бодрый «поп-сингл-нигилизм» и позитивистскую эстетику. По мнению Ирис Радиш, современная литература

Западной Германии свидетельствует об «отмене дифференциации литературы, о сокращении литературной комплексности, о прощании с высокой литературой, т. е. о наиболее радикальной делитературизации» [4, 24]. Моралисты и идеологи прошлых поколений хотели объяснить и интерпретировать мир, для молодых авторов куда более важным представляется просто писать о мире. Так, по мнению Райнальда Гетца, литература должна стать чем-то вроде прессы. Больше не нужно смотреть за феномены, вещи и события, нужно смотреть прямо на них.

К апологетам этой постмодернистской имманентности можно, без сомнения, отнести Маттиаса Политики. Его произведения «Женский роман» и «Мужчина сорока лет» — романы о юности в «благополучной» Германии. В этих прозаичных, влюбленных в детали реконструкциях молодости, он пытается вычитать дух времени исключительно из повседневных событий. Но к концу романов остается с сожалением констатировать только одно — мечте, понять время с помощью наиболее подробного инвентарного списка вещей, сбыться не суждено. Нельзя отрицать, что и у такого романа есть свои заслуги — он сохраняет свидетельства времени, знаки, запахи, жесты, мелодии — однако о непосредственной функции литературы — углублении, размышлении, превращении — роман не напоминает ни одним предложением.

Стремление поставить знак равенства между литературой и жизнью, или, скорее, стилем жизни, воплощается и другими способами. Так, например, роман Райнальда Гетца «Мусор для всех. Роман одного года» является ничем иным, как бумажной версией интернет-дневника, который писатель вел на протяжении года (и который весь этот год был открыт для читателей).

«С основным названием сложно не согласиться», иронически замечает Эберхард Ратгеб, «Но является ли эта книга романом? Да и почему она должна им быть?» [5]. Тем более что и сам автор великодушно поощряет читателей начинать чтение с любой страницы — попробуйте проделать подобное с каким-нибудь другим романом — пожалуй, вы столкнетесь с немалыми сложностями.

Литература молодого Запада обосновалась на поверхности всех событий и дискурсов и не имеет ни малейшего намерения заходить глубже. «Если подумать», — говорит герой романа Маттиаса Альтенбурга «Пейзаж с волками», — «жизнь совсем не так неприятна. Чем меньше об этом думаешь, тем она приятней». И, может быть, именно такая литература и отражает лучше всего современное положение дел западной части Германии. Как бы то ни было, литературу своего времени не выбирают.

Говоря о современной немецкоязычной литературе нельзя ограничиться только условным делением на «восточников» и «западников», еще один писательский пласт в последнее время актуален как никогда — литература мигрантов. В новом тысячелетии, когда «традиционно немецкие» конфликты уже несколько поистрепались и, вероятно, приелись публике, привнесение чужеродной проблематики пользуется спросом.

Так, например, любим и известен в Германии наш бывший соотечественник Владимир Каминер. Легко и иронично он описывает немецкую действительность «глазами русского». Его рассказы совсем не лишены стереотипов, не отличаются замысловатым языком и, пожалуй, не претендуют на причастность к высокой литературе, однако они дают немецкому читателю то, чего ему давно не хватало — возможность очищающего смеха над самим собой, освобождение от извечной серьезности.

Абсолютно иначе конфронтируют с немецкой действительностью авторы турецкого происхождения — Яде Кара («Салам, Берлин») и Эмине Севги Оздамар («Жизнь — караван-сарай, у него две двери, я вошла в одну и вышла в другую»). В своих произведениях они поднимают темы актуальные, пожалуй, для всех мигрантов — проблему интеграции, вопрос самоидентификации (кто я: турецкий писатель, живущий в Германии? немецкий писатель турецкого происхождения?). Актуален и вопрос языка — ведь язык определяет в значительной мере и способ мышления, и восприятие мира. Эмине Севги Оздамар пытается в своих романах сохранить память о своем родном языке, о его звучании и ритме.

Неудивительно, что большинство произведений литературы мигрантов автобиографичны — с одной стороны, чужой язык заставляет выбирать знакомые ситуации, с другой — именно события повседневности содержат для этих авторов главные конфликты. Воспоминания служат материалом для литературной обработки и для Ханса-Юргена Массакуа, писателя немецколиберийского происхождения. В автобиографическом романе «Негр, негр, трубочист!» он описывает свое детство и юность в Гамбурге во времена национал-социализма, рассматривая проблемы дискриминации, предрассудков, угнетения и самоидентификации. Любопытно, что этот роман был написан на английском языке, тогда как второй роман Массакуа «Хансик пошел в одиночку гулять…», посвященный жизни в США — на немецком.

Литература мигрантов остается проблематичной как сюжетно, так и типологически. Это сравнительно новое явление в

литературе еще не может однозначно ответить на вопрос: каких авторов стоит причислять к этому течению? Так, например, можно поспорить с тем, что родившегося и выросшего в Германии Массакуа причисляют к мигрантам, тогда как приехавшая из Румынии Герта Мюллер считается именно немецкой писательницей. Однако оставим этот вопрос на совести немецких критиков и теоретиков литературы.

Остается снова задать себе вопрос, почему же столь разнообразная и насыщенная, как в сюжетном, так и в языковом воплощении немецкая литература остается по большей части за рамками внимания русских читателей. Нам, может быть, не так близки проблемы мигрантов или изысканная меланхоличная пресыщенность позднекапиталистических авторов, но конфронтация с социалистическим прошлым, проблематика распада страны и потерянности 1990-х годов в России могут быть поняты куда лучше, чем в остальной части Европы. По мнению переводчика Марины Корнеевой, «такие темы российскому читателю не нужны, потому что у него — эпоха развлечений» [8]. Но, может, пришло время поспорить с мнением, что «современная “высокая” немецкая литература в России никому не нужна»?

Литература

1. Hübner E. Allahs Liebling [Электронный ресурс] // Der Spiegel. URL: http://www.spiegel.de/spiegel/spiegelspecial/d-52498342.html
2. Hilbig W. Ich. Frankfurt a. M., 2012.
3. Radisch I. Wolfgang Hilbigs Erzählungen aus einer verschwundenen Republik [Электронный ресурс] // Zeit. URL: http://www.zeit. de/1993/14/papiergezitter
4. Radisch I. Zwei getrennte Literaturgebiete. Deutsche Literatur der neunziger Jahren in Ost und West / DDR Literatur der neunziger Jahren. München, 2000.
5. Rathgeb E. Panik vor dem Jetzt [Электронный ресурс] // Frankfurter Allgemeine Zeitung. URL: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristikpanik-vor-dem-jetzt-1412746.html
6. Баскакова Т. Райнхард Йиргль и выдумываемый им способ письма [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http://magazines.russ.ru/inostran/2010/9/ra1.html#_ftn3
7. Евдокимова О. Унылое лицо немецкой литературы в России [Электронный ресурс] // DW. URL: http://dw.de/p/MamU
8. Потемина М. С. Болевой синдром объединения: «NOX»

Т. Хеттхе [Электронный ресурс] // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. URL: http:// journals.kantiana.ru/ upload/iblock/91d/mgftnnmnthatyqjr.pdf

Патрик Зюскинд
С. Н. Чумаков

Современный немецкий прозаик, драматург, киносценарист. Родился в баварской глубинке в семье литератора. Учился в сельской школе, затем в гимназии городка Амбах. Получил частное музыкальное образование (игра на фортепьяно). Прослушал курс средневековой и новой истории в Мюнхенском университете. Изучал английский и французский языки. Знание последнего совершенствовал во Франции. Переменив ряд случайных занятий, постепенно пришел к профессиональному литературному делу.

Каждый из этих сухих фактов, изложенных на любом информационном сайте Интернета, в той или иной степени повлиял на творчество писателя. Своеобразный мирок баварской провинции отразился в его автобиографической повести. Гуманитарные гены отца, весьма вероятное наличие в родном доме хорошей библиотеки, знание иностранных языков обусловили устойчивое пристрастие Патрика к чтению и — в итоге — его незаурядную общекультурную эрудицию. Профессиональным музыкантом Зюскинд не стал, но мир музыки, от оперной классики до эстрадных шлягеров, открывается в ряде его текстов. Историческое образование безусловно помогло автору более убедительно переносить время действия некоторых повествований в другие эпохи. (Особенно его привлекает XVIII в. — век знаменитых композиторов, великих просветителей, известных авантюристов и чудаков!). И, наконец, Франция… Без особого преувеличения можно сказать, что она стала второй родиной писателя, наиболее постоянным местом его жительства, а также местом действия нескольких не худших его произведений.

Отметим, что все указанные и прокомментированные факты относятся к ранним этапам жизни П. Зюскинда. После достижения этим автором литературного успеха степень информации о нем резко снижается. Он окружает свою фигуру ореолом загадочности и таинственности, скрытно переезжает из города в город, из страны в страну, «избегает рекламных туров, журналистов, крайне редко дает интервью, ненавидит “автографтуры”, избегает общения с собратьями по перу» [16]. Неизвестно, женат он или нет, и есть ли у него дети. Опубликовано всего три фотографии Зюскинда. «Его неприязнь к общественной жизни дошла до того, что он запрещал матери и

брату давать о себе интервью под угрозой того, что прекратит с ними отношения» [16]. Из-за такой принципиальности, нелюдимости и скрытности писатель получил в критике репутацию «фантома немецкой литературы».

Не думаем, что подобное поведение — искусственно созданный имидж, своего рода тоже реклама. Так, видимо, проявляются реальные и сущностные особенности индивидуального характера этого человека, тем более что большинство его литературных героев наделено примерно такими же качествами. Приходится смириться с тем, что жизнь зрелого Зюскинда весьма приблизительно и фрагментарно приоткрывают для нас лишь единичные и довольно уклончивые интервью, да несколько эссе, в которых угадываются биографические детали.

Вернемся к периоду вхождения писателя в литературу. Данный процесс оказался непростым. Первые творческие опыты никому не известного дебютанта, предпринимаемые с середины 1970-х годов, не находили отклика у издателей и продюсеров. По мнению уязвленного автора, «из-за утонченности стиля». Действительно ли причина была в этом — судить трудно. Но то, что Зюскинд — прирожденный крепкий стилист, владеющий различными вербальными уровнями письма, сомнению не подлежит. Критики отмечают в его лучших произведениях стилевые влияния французской классики XVIII–XIX вв.

Видимо, устав от упреков в «утонченности», начинающий литератор, которому было уже под 30, переходит к текстам откровенно коммерческого характера и к стилевой манере иного рода, раскованной и даже рискованной, вплоть до элементов ненормативной лексики. На этом пути к нему и приходит первый если не литературный, то финансовый успех. В конце 70-х годов он начинает зарабатывать деньги написанием сценариев для «успешных телевизионных фильмов», среди которых выделяется «Россини, или Убийственный вопрос, кто с кем спал» (в соавторстве с режиссером и продюсером Хельмутом Дитлем). Подзаголовок этого фильма, переработанного позднее в полнометражный, говорит сам за себя. Работать в кино и для кино писатель будет и в дальнейшем. В 2005 г. появится снятая по его сценарию сентиментальная лента «О поисках любви», метко определенная Х. Дитлем как «мелодрамедия».

Детально комментировать киносценарии Зюскинда мы не будем. И не потому, что это не лучшая (хотя и характерная) часть творческого багажа писателя, но в силу особенностей самого жанра, «прикладного» по своей природе, требующего актерского и режиссерского воплощения. Русские переводы упомянутых

текстов читатель найдет в соответствующем издании [10].

Специфика этих произведений, создание их в соавторстве, затруднительность датировок, поздние публикации, — все это заставляет с осторожностью говорить о времени и характере полновесного литературного дебюта Патрика Зюскинда. Большинство критиков считает, что оригинальное и вполне самостоятельное творчество писателя начинается с появления драматизированного монолога «Контрабас» (“Der Kontrabass”, 1980).

Действительно, это первое серьезное достижение уже немолодого автора, в котором он отходит от развлекательности, ставит важную проблему и возвращается если не к утонченности, то к «отточенности» стиля». Сам Зюскинд считал этот текст одноактной пьесой и предназначал его для театра, но монолог хорошо воспринимается и в обычном чтении, вплотную приближаясь к жанру исповедальной прозы. Повествование погружает нас в мир классической музыки, ведется от лица одаренного контрабасиста, работающего в Государственном симфоническом оркестре. Герой эмоционально рассказывает о своей профессии и жизни, обращаясь к незримому адресату (возможно, дает интервью). Он прекрасно знает и глубоко чувствует музыкальную классику, виртуозно владеет своим инструментом и страстно любит его, но любовь эта временами сближается с ненавистью. Ведь в оркестровой иерархии контрабасисты играют подчиненную роль, «сидят за третьим пультом», именуясь «туттистами» (от итальянского «tutti» — все участники какой-либо группы инструментов; у Зюскинда — в пренебрежительном значении «все остальные»). И это при том, что без контрабаса, по мнению героя, ни один оркестр не может обойтись, тогда как обойтись без дирижера, в принципе, можно. Практически нереально исполнить в оркестре соло на контрабасе. И уж совсем трудно вообразить дуэт контрабаса и вокалистки, в которую герой монолога безнадежно влюблен… Все это вводит возбужденного рассказчика в состояние фрустрации. В конце монолога он готов совершить отчаянный поступок, — в знак протеста сорвать предстоящее ответственное выступление своего коллектива…

Отметим, что в этом произведении (в значительной мере автобиографическом, ибо сам Зюскинд в момент его создания еще чувствует себя литературным «туттистом») ставится принципиальный вопрос о соотношении индивидуума и социума. Во внутреннем действии появляется второй план. Аналогия между оркестром и обществом просто напрашивается, «…потому что оркестр <…> является и действительно должен быть

иерархической структурой, своего рода слепком человеческого общества. Не какого-то определенного человеческого общества, а человеческого общества вообще».

Симпатии Зюскинда, разумеется, полностью на стороне скромного музыканта. В монологе намечается любимый тип героя немецкого писателя. Это одаренный одиночка-аутсайдер, отстаивающий свое право на личный мир и собственное достоинство. Таким образом, автор «Контрабаса» продолжает гуманистическую тему мировой литературы — тему «маленького человека». Правда, в своих более поздних произведениях он оформит индивидуальную модификацию этой темы, создавая образы «маленьких *странных* людей»: маргиналов, чудаков, сумасбродов, интравертов, даже маньяков (безвредных и не очень), — в общем, «невротиков», ибо, по словам писателя, именно невротики и есть «совершенно нормальные люди». При таком подходе гуманизм рискует трансформироваться в индивидуализм, что для Зюскинда, как увидим в дальнейшем, также весьма характерно.

Монолог «Контрабас» дает материал и для некоторых других наблюдений, в той или иной степени существенных для оценки всего творчества писателя.

Обращает на себя внимание психологическое мастерство автора, что особенно проявляется в тонкой интонационной градации внутреннего состояния героя, постепенно переходящего от относительного спокойствия к болезненному надрыву.

В монологе появляется характерный для Зюскинда мотив «маленькой уютной комнатки» как основного убежища героя. Подобная комнатка появится позднее в повести «Голубка». По признанию писателя, он и сам предпочитает жить в таких замкнутых помещениях, которые «покидает с большим трудом». Это, конечно, всего лишь деталь, но она многое говорит о характере автора и многих его персонажей, подчеркивая их тягу к уединению и одиночеству.

Об одиночестве как своего рода житейской программе свидетельствует и ощутимая «безродность» героя «Контрабаса», его отрыв от семейных и родственных связей. В монологе это прямо не подчеркивается, но проявляется в самой атмосфере текста. И отметим мотив сложностей любви между мужчиной и женщиной. Органичный «дуэт» контрабаса и сопрано действительно трудно представить.

Успех монолога, поставленного во многих театрах Европы и вышедшего в книжном издании, окрылил автора, укрепил его в сознании собственных творческих возможностей. Он начинает работу над новым произведением, гораздо более масштабным и

на этот раз чисто прозаическим, которому суждено будет стать одним из самых своеобразных художественных явлений последней четверти XX в. Период 1985–1995 гг. стал наиболее плодотворным в профессиональной деятельности Зюскинда, его маленьким «золотым веком».

«Парфюмер. История одного убийцы» (“Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders”, 1985) — первый и пока единственный роман писателя, сразу вознесший его на вершины литературной известности. «Мегабестселлер», на сегодняшний день переведенный почти на 50 языков, изданный в разных странах общим тиражом более 15 миллионов экземпляров, получивший лестные отзывы критиков, экранизированный в 2006 г. (правда, после долгих сомнений и колебаний автора)…

Произведение косвенно связано с некоторыми отмеченными нами деталями биографии Зюскинда и продолжает уже наметившуюся галерею его «фирменных» персонажей. Действие происходит в любимой писателем Франции. Время действия — середина любимого писателем XVIII столетия. В роли главного героя впервые выступает по-настоящему «*странный* маленький человек», на этот раз типичный аутист, по которому можно изучать симптомы этой психической аномалии. Его безродность доходит до степени «ублюдочности»: он рожден распутной и преступной матерью от неведомого отца. Он абсолютно одинок; живет где придется, но в основном — в маленьких замкнутых, хотя и не очень уютных помещениях. Он одержим идеей фикс, и в ее реализации проявляет поистине маниакальное упорство. Он совершенно асоциален; понятий нравственности для него вообще не существует. Он талантлив и даже гениален, но лишь в одной узкой области, в которой и реализует свои подсознательные стремления.

Счастливо найдена исходная сюжетная установка романа, связанная с удивительной врожденной особенностью героя — его феноменальным, нечеловеческим, предельно гипертрофированным обонянием. В отличие, скажем, от острого зрения или невероятно чуткого слуха это качество, кажется, еще не обыгрывалось в мировой культуре.

Своеобразен и сам сюжет. Пользуясь своим природным даром и настойчиво овладевая парфюмерным искусством, герой последовательно совершает убийства двадцати пяти прекрасных девственниц, посредством специальной технологии «похищая» из их еще не остывших тел «аромат любви». Его бредовая (но осуществленная!) сверхзадача — создание духов особого рода, квинтэссенции влечения, которая позволила бы ему вызвать к себе, отверженному и ненавидимому, необоримую симпатию и

любовь окружающих. Он этого достигает, но в момент величайшего триумфа чувствует глубокое разочарование, понимает, что любовь людей ему совершенно не нужна, и фактически инициирует собственное уничтожение.

Роман профессионален и крепок в техническом отношении (стиль, архитектоника, образная система), но весьма многозначен и расплывчат по своему идейному содержанию. В нем проявилась двойственная природа самого Зюскинда — популиста и психолога, гуманиста и индивидуалиста одновременно. Часть критиков видит в произведении прежде всего талантливое проявление массовой культуры, и с подобным мнением надо считаться [14]. Многие находят в романе глубокие смыслы. Помимо темы «маленького человека» (объективно преступный герой может вызвать и определенное сочувствие), отмечаются антитоталитаристские мотивы [18], вопросы нравственности (возможность «совместности гения и злодейства»), религиозная подоплека (бесперспективность волюнтаристского присвоения божественных прерогатив). Разобраться в этом трудно без учета богатого второго плана повествования, рассмотрению которого мы посвящаем особый раздел.

После грандиозного успеха «Парфюмера» Зюскинд переходит к малым формам прозы.

В 1987 г. публикуется повесть «Голубка» (“Die Taube”). В этом небольшом произведении писатель резко и довольно неожиданно отходит от всякой «развлекательности». Заземленность, однотонность сюжета, бытовизм деталей, странноватый, но совершенно не яркий герой, никакой детективности…

Действие вновь происходит во Франции, но уже современной, охватывает сутки из жизни смиреннейшего обывателя, служащего охранником в одном из банков, мечтающего лишь о том, чтобы благополучно доработать до пенсии и полностью выкупить приобретенную в кредит маленькую уютную комнатку, пусть и на чердачном этаже. Герой «…искал не комфорта, а надежного пристанища, которое принадлежало бы ему и только ему, которое защитило бы его от неприятных неожиданностей жизни…». Прожив достаточно долгую жизнь, прошедшую словно во сне и принесшую ему только разочарования, он «…терпеть не мог событий… прямо-таки ненавидел события, нарушающие внутреннее равновесие и вносящие сумятицу во внешний порядок вещей».

Но именно такое событие, совершенно пустячное с точки зрения нормального человека, однако чудовищное в восприятии тихого невротика, и происходит. В начале одного из рабочих дней сквозь незапертое консьержкой окно в общий коридор дома

проникает голубь, располагается как раз напротив комнатки героя и — что самое отвратительное! — цинично гадит на пол. Таким образом не только совершается грубое и несанкционированное вторжение в святой и неприкосновенный мир Йонатана Ноэля (имя главного персонажа); оно сопровождается почти ритуальным осквернением этого мира. Позднее мотив экскрементов появится в повести еще раз, когда едва выбравшийся из своей комнаты обезумевший от ужаса и отвращения Йонатан увидит публично оправляющегося на улице клошара. Намечается еще одно характерное качество типажей Зюскинда, — их чрезвычайная брезгливость и болезненная чистоплотность.

В целом, герой повести переживает самые страшные в жизни сутки. Он опаздывает на работу, в ходе которой ведет себя совершенно неадекватно, рискует вообще быть уволенным. Потом не решается возвращаться домой, ночует в случайно снятой каморке, и лишь прошедший ночью сильнейший ливень снимает его болезненное возбуждение (мифологический мотив очистительной силы дождя). Все, слава богу, завершается благополучно: консьержка выгоняет голубя, вытирает испачканный пометом пол, Йонатан — вновь в своем законном пристанище. И это, может быть, самое грустное. Ясно, что ничего больше в жизни героя не произойдет… Кроме смерти, разумеется.

Не всем известен отмечаемый мифологами факт, что среди многих символических значений голубя есть и символика смерти. Именно это окончательно проясняет непонятный вначале ужас, охвативший героя при первом же взгляде на оказавшуюся в коридоре вроде бы безвредную птицу. Тихий невротик ощутил, что сама смерть приближалась к дверям его комнатки. Ему должен надолго запомниться «пустой птичий взгляд», «маленький, круглый диск, <…> без ресниц, без бровей, совершенно голый», кажущийся «просто безжизненным, как линза фотоаппарата, поглощающая весь свет и не выпускающая изнутри ни одного луча».

Отметим в этом произведении действительно тонкий психологизм Зюскинда, позволяющий убедительно мотивировать и нюансировать весьма своеобразный внутренний мир героя. Отметим мягкую, но ощутимую иронию автора по отношению к своему персонажу. Отметим использование «говорящего имени»: Йонатан — это ведь библейский Иона, на сутки оказавшийся «во чреве кита», на грани жизни и небытия.

Можно обратить внимание и на то, что в «Контрабасе», «Парфюмере» и «Голубке» писатель апробирует различные варианты возможного бунта «маленького человека» против своего

приниженного положения в обществе. «Туттист»-контрабасист лишь планирует такой бунт, но у него явно ничего не получится. Аутист-парфюмер бунт осуществляет, формально достигает цели, но глубоко разочаровывается в своем успехе и самоустраняется. Эскапист Йонатан ни о каком бунте не думает и мечтает лишь о том, чтобы его оставили в покое. Об этом же будет мечтать заглавный герой следующей повести Зюскинда — господин Зоммер.

«Повесть о господине Зоммере» (“Die Geschichte von Herrn Sommer”, 1991) — едва ли не самое изящное, лиричное, акварельно прозрачное произведение немецкого писателя, наделенное ненавязчивой глубинной перспективой. Текст строится в форме воспоминаний автора. Действие развивается на фоне великолепной природы, в маленькой баварской деревушке и ее окрестностях, на берегах живописного озера, окруженного горами и девственным лесом. Незамысловатый автобиографический сюжет связан с отрочеством писателя, временем становления характера, первой любви, первых разочарований, первых, еще наивных, размышлений о жизни… Эта почти идиллическая сюжетная линия сплетается с другой (даже не линией, а пунктиром): воображение подростка поражает странный обитатель деревушки, пожилой одинокий мужчина, известный всем как герр Зоммер, — неутомимый ходок. Ежедневно, в течение многих лет, в любое время года и в любую погоду, с раннего утра и до поздней ночи, безо всякой видимой цели и смысла, практически без отдыха он отмеряет своим дорожным посохом десятки километров. Рассказчикавтор случайно становится свидетелем, как страшно устает, страдает этот человек, и вдруг понимает, что он… «убегает от смерти». В безмятежное лирическое повествование вторгается трагическая нота, господин Зоммер становится его главным героем, и в конце повести этот местный Агасфер находит, наконец, успокоение, заканчивая свой долгий путь в озерной глубине. Всю жизнь убегая от смерти, он в конце концов сам покорно идет ей навстречу.

Произведение построено по принципу контраста. Юность и старость, светлое начало жизни и ее неизбежный мрачный конец создают эффект повествовательной объемности, экзистенциальной глубины. В тексте нет ни одного лишнего слова, никаких избыточных комментариев; он оставляет впечатление художественной цельности, печальной ясности, щемящей грусти.

В 1995 г. Патрик Зюскинд публикует подборку из нескольких рассказов, которые называет, как и предшествующие повести, «историями»: «Три истории» (“Drei Geschichten”). В книжных

изданиях к ним обычно присоединяется созданное ранее эссе “Amnesie in litteris” («Литературная амнезия», в поясняющем переводе — «Утрата литературной памяти). В совокупности эти тексты фигурируют под названием «Три истории и одно наблюдение».

Что касается эссе, то в нем автор размышляет о своем давнем пристрастии к чтению, фактически признает собственную богатую литературную эрудицию, хотя и утверждает, что совершенно не способен хранить в памяти детали прочитанного. Что ж, это бывает даже с профессиональными филологами, но есть и глубинная память, сохраняющая для нас общие впечатления, сюжетные модели, хотя бы контуры образной системы, ощущения стиля и т. п. В целом немецкий писатель не убеждает нас в своей «литературной безродности», как бы ни хотелось ему замаскировать наличие в собственных произведениях множества литературно-культурных отсылок и ассоциаций. Со своей «амнезией» он явно преувеличивает.

Немногочисленные рассказы Зюскинда выдержаны в тональности постмодернистской иронии. В них автор пополняет галерею своих традиционных героев и вносит некоторые новые тематические нюансы.

«Завещание мэтра Мюссара» представляет собой гротескный парафраз истории, вкратце изложенной Жаном-Жаком Руссо в своей «Исповеди». Герой рассказа — реальная фигура из ряда образованных, но свихнувшихся на почве естественных наук чудаков XVIII в. Он создает и пропагандирует бредовую теорию, сводящуюся к тому, что земля и весь мир постепенно поглощаются некими найденными им на огороде раковинами, которые, в свою очередь, порождены огромной «Прараковиной», и она-то является подлинным Богом. Убежденность мэтра Мюссара в своей правоте настолько велика, что он действительно серьезно заболевает: раковины поселяются в его животе, пронизывают все тело, и хоронить несчастного заизвесткованного безумца, скончавшегося за рабочим столом, приходится в нестандартном гробу и в могиле нетрадиционной формы, ибо «распрямить сидячее тело оказалось невозможным». Исходная информация Руссо в изложении Зюскинда предельно гипертрофируется и доводится до абсурда. Возникает пародия на крайности просветительского рационализма.

Рассказ «Тяга к глубине» столь же мрачно ироничен, хотя посвящен совсем иной — эстетической — теме. Молодая и «подающая надежды» современная художница, чья первая выставка прошла вполне успешно, получает от одного из критиков замечание, что при всей талантливости и смелости ей, к

сожалению, «еще не хватает глубины». Вся последующая жизнь женщины проходит в мучительных попытках понять, что же такое «глубина». Героиня штудирует соответствующие теоретические труды, консультируется со знакомыми, которые воспринимают ее вопрос как шутку. Постепенно она утрачивает способность работать, начинает страдать бессонницей, впадает в глубокую депрессию, нравственно и физически опускается (алкоголь, таблетки, «даже экскременты в углах комнаты»). В итоге бедняга все же обретает глубину, которая оказывается для нее соразмерной высоте телевизионной башни, с которой бывшая художница и бросается…

Эту горькую и гротескную историю-притчу не следует воспринимать как отражение творческой программы самого Зюскинда. Еще раз отметим, что ему не чужд элемент развлекательности в литературе, но и глубин (без кавычек) в его произведениях достаточно. Правда, в одном из интервью писатель охарактеризовал свое творчество как отказ от «беспощадного принуждения к глубине» со стороны литературной критики [16]. Но в этой фразе мы бы сделали акцент на слове «*принуждение*». Вот этого наш автор действительно не терпит.

«Сражение» — психологический этюд о видимости и сущности, о последствиях чрезмерной переоценки соперника в спорте (речь идет о шахматах), да и в жизни тоже.

После «золотого» десятилетия творческая активность Зюскинда в области художественной прозы идет на убыль. Он снова уходит в мир телевидения и кино, где отныне принимается с распростертыми объятиями. О его киносценариях, созданных или переработанных в период 1997–2005 гг., мы уже кратко упомянули. В 2006 г. публикуется эссе «О любви и смерти». Вот, собственно, пока и все.

Относительно причин затянувшегося молчания приходится лишь гадать. Возможно, писатель упорно работает над новыми текстами. Не исключено, что и над очередным крупным, хотя после появления «Парфюмера» им была обронена фраза: «Написать такой роман ужасно. Я не думаю, что сделаю это еще раз» [16]. Возможно, взята творческая пауза: понадобилась передышка. Предполагать иные варианты не хочется, — для литературы они более пессимистичны. В любом случае к моменту издания данного сборника Патрик Зюскинд перешагнет порог своего 65-летия… В ожидании новых проявлений его творческой активности вернемся к произведению, которое принесло автору мировую известность.

Поговорим о «Парфюмере» подробнее, а именно о подтексте и гипертексте. Итак, этот «мегабестселлер» строится на

вымышленном и невероятном сюжете, повествует о совершенно нереальном герое; его действие развивается в достаточно условной Франции во многом условного XVIII в., а общая атмосфера повествования демонична и метафизична, что лишь оттеняется рациональной манерой письма. Основанный в своих узловых моментах на условностях и фикциях, роман может показаться своеобразным литературным «гомункулом», однако это искусственное создание сотворено и весьма искусно. Произведение Зюскинда обладает несомненной художественной силой, притягательностью для читателя и, как ни парадоксально, вызывает ощущение глубинной метафорической достоверности. Убедительность романа основана на солидном подтекстуальном фундаменте, представляющем собой сложную комбинацию мифологических, религиозных и литературных протомоделей, выработанных мировой духовной культурой. Особенно глубока *мифологическая* часть зюскиндовского смыслового «айсберга». Соответствующие символы и аналогии сплачивают художественную ткань произведения, мотивируют и обогащают сюжет, способствуют оформлению условного центрального образа, поднимают героя до архетипического уровня, создают эффект глубинной перспективы и являются немаловажным фактором поддержания читательского интереса, маня неявной близостью своих значений. История зловеще гениального, наделенного феноменальным обонянием, но нравственно пустого и преступного «парфюмера» опирается прежде всего на мощный пласт *библейских ассоциаций*, которые существенно повышают идейный «тонус» романа, служат для создания резкого, иронического контраста с образом и обстоятельствами жизни героя.

Пародийны и символичны имя и фамилия главного персонажа, хотя внешне они звучат как классически заурядные для француза: Жан-Батист Гренуй. Но «Гренуй» (grenouille) по-французски — «лягушка», и эта своеобразная авторская подсказка-сигнал сразу вызывает комплекс ассоциаций и аналогий с сущностью героя. Чисто внешние, обиходно воспринимаемые свойства лягушки (холодная, скользкая, уродливая) вполне соответствуют его внешности и характеру.

В фольклоре лягушка олицетворяет связь с «нижним миром». Характерно, что «тварная символика», связанная в романе с Гренуем, представлена также мухами, червями, клещами, бактериями, летучими мышами, ящерицами, саламандрами, раками, гадюками и *мертвыми* птицами.

Среди прочих фольклорных значений лягушки — ложная мудрость (в данном случае — преступная гениальность героя),

символика превращений и метаморфоз (Гренуй как вочеловеченный дьявол), символика хаоса, грязи, из которой возник мир [13, 84–85]. В Библии лягушки, жабы фигурируют в эпизоде 2-й Казни Египетской, посланной в наказание фараону за ожесточение и упорство. (Гренуя также можно рассматривать как наказание людям за грехи). В том же эпизоде жабы связываются с разложением и вонью: «Жабы вымерли в домах, на дворах и на полях. И собрали их в груды, и воссмердела земля» [Исх.: 8, 13–14]. В аналогичной, пропитанной трупной вонью атмосфере появляется на свет Гренуй.

Что касается звучного двойного имени героя, то в контексте романа оно также приобретает особую значимость. «Жан-Батист» в переводе с французского — «Иоанн Креститель». Пародийная символика основана в данном случае на контрастных аналогиях. Библейский Иоанн предрекал Царствие Божие. Иоанн Гренуй предвещает царствие сатаны. Библейский Иоанн вершил обряд крещения как символ покаяния и приобщения к истинной вере. Жан-Батист Гренуй также совершает в романе своеобразное массовое «крещение» народа в волнах приготовленного ценой многих убийств волшебного аромата, но сей акт есть приобщение к сатанизму и завершается он разнузданной оргией околдованных дьявольскими чарами жителей городка. Библейский Иоанн вошел в историю как великий аскет и отшельник, «ангел пустыни», в сосредоточении и одиночестве готовивший себя для великой и благой цели. Иоанн Гренуй тоже «отшельничает» в течение ряда лет, но в своем уединении сосредотачивается лишь во зле, созревая для большинства своих преступлений и проявляя себя как «дьявол пустыни».

Значимые имя и фамилия героя («Иоанн Креститель Лягушка») получают еще один смысловой оттенок, близкий к популярному в Средние века определению сатаны как «обезьяны Бога». Гренуй — «лягушка Бога», лишенная запаха, холодная и бесчувственная. (Полное отсутствие у этого гения запахов собственного «человеческого» запаха и чувствительности к телесной боли — верные меты дьявола). Как и обезьяна, эта лягушка пытается имитировать святость и божественную власть. Имитация — форма бытия Гренуя, на самом деле не имеющего ничего «кроме присвоенной ауры, кроме ароматической маски, краденого благоухания…».

Дьявольское начало героя подчеркивается в романе целым рядом гротесково формальных, пародийно оборотных аналогий с мифологией Христа.

Рождение Антихриста Гренуя — мрачная травестия Рождества Христова. Иисус появляется на свет в яслях, где

приходят в земную жизнь невинные существа, агнцы. Гренуй рождается на *Кладбище невинных*. Его производит на свет пародийная «анти-Мария», которая «…еще сохранила почти все зубы во рту и еще немного волос на голове, и кроме подагры, и сифилиса, и легких головокружений ничем серьезным не болела…». «Успение» этой своеобразной «богородицы» произойдет на Гревской площади, где ей отрубят голову, признав виновной «в многократном детоубийстве» и в намерении так же поступить с Гренуем.

Для понимания контрастных аналогий между героем романа и Христом важна символика Рыбы, пронизывающая начальную часть произведения.

Известно, что схематическое изображение рыбы является давним символом Христа, а слово «рыба», написанное по-гречески, воспринимается как аббревиатура его имени и статуса. И конечно же не случайно Антихрист Гренуй рождается у *рыбной лавки* (идея продажи Христа), его окружают *рыбьи* головы и запах *гнющей рыбы* (идея расчленения и извращения учения Христа), кровь на юбке его матери — «*рыбная*» (кровь Христова), первое слово, которое он произнес, — «*рыбы*», а когда Гренуй подрос и стал осознавать свой необычный дар абсолютного обоняния, то, анализируя запахи, он «стоял… закрыв глаза, полуоткрыв рот и раздувая ноздри, неподвижный, как *хищная рыба* в глубокой, темной, медленно текущей воде».

Показательны для романа имплицитные аналогии между чудесами, совершаемыми Христом в период своего активного проповедничества, и «чудесами» парфюмера Гренуя, идущего по пути своего «профессионального совершенствования». Принципиальны различия самой природы, характера этих чудес. Христос всегда оперирует *сущностью* претворяемого им материального мира; Гренуй оперирует *видимостью* (точнее, «обоняемостью») этого мира. Стремясь имитировать Христа, он, как и положено дьяволу, совершает что-то «не так», с маленькими сатанинскими ошибками. К примеру, аналогом чуду Христа в Кане Галилейской (претворение воды в вино) является превращение Гренуем *воспоминаний о запахах* в вино, разлитое в воображаемые бутылки. Но все же это не вино, как у Христа, а именно лишь видимость («обоняемость») вина.

Сходной можно считать аналогию между тем, как Христос воскрешает Лазаря Четверодневного, и как Гренуй «воскрешает» кожевенника (двухмесячного!): «Результат был кошмарный: под носом Гренуя из раствора винного спирта кожевенник восстал из мертвых, и его индивидуальный обонятельный портрет… проступил в воздухе помещения…». И вновь то же различие:

Христос действительно оживил мертвого человека, Гренуй на какое-то время вызвал лишь ауру, обонятельный призрак покойного.

Если указанные различия можно все-таки объяснить специфической профессиональной сферой Гренуя, то обоих чудотворцев разделяет и нечто более принципиальное. Это — их отношение к людям. Иисус Христос несет своими чудесами благо и жизнь; Гренуй — зло и смерть. Воскрешению Христом дочери Иаира противопоставляются серийные убийства Гренуем девушек. Христос возвращает зрение слепым — Гренуй в финале романа лишает истинного зрения зрячих, наделяя их ложным, фантомным ви́дением. Иисус исцеляет бесноватых — Гренуй заражает беснованием толпы людей. Кто сталкивается с Христом — возрождается к новой жизни; кто сталкивается с Гренуем — уходит из жизни. Большинство людей, с которыми Гренуй вступал в более-менее длительные отношения, погибают. Их словно буквально «уносит черт»: они тонут в Сене (кожевник Грималь, парфюмер Бальдини), они исчезают в горах, будто растворяясь в воздухе (экстравагантный просветитель маркиз де ля Тайад-Эспинасс), они возносятся в воздух не без помощи веревки (казнь парфюмера Дрюо из Граса). Уцелела одна лишь мадам Гайар, в пансионе которой воспитывался Гренуй, да и она уцелела, видимо, потому, что была столь же бездушной, как и ее воспитанник.

В мифологический библейский контекст, призванный углубить и типизировать условно-фантастический образ героя, П. Зюскинд вводит и другие символические детали, связанные с Христом и функционирующие по принципу «*внешнее сходство» — «сущностная оппозиция»*. Слова «Христос» (греч.), «Мессия» (арамейск.) означают «Помазанник». Помазание совершалось особыми благовониями (мирром), производилось пророками, служило знаком освящения и «указанием того, что известное лицо… долженствует со временем занять царский престол» [1, 573].

В заключительной части романа Гренуй использует особые духи, которые он создал технически гениальным, но преступным путем, — своеобразное «мирро сатаны». Герой выступает как «самопомазанник» (что отражает его сатанинскую гордыню) и благодаря исходящему от него волшебному аромату не только избегает заслуженной казни, но и вводит людей в состояние гипнотического транса, наваждения, дьявольского обольщения, что влечет за собой отвратительную оргию, «величайшую вакханалию, которую видел мир со второго века от Рождества Христова».

Мотив помазания становится, таким образом, очередной деталью, подчеркивающей истинную суть героя: он Антипомазанник = Анти-Мессия = Анти-Христос. Следует учесть и тот факт, что в демонологии важным элементом подготовки к шабашу издавна считалось «натирание особенною мазью» [15, 30].

Эпизоды с волшебными духами Гренуя, позволяющими ему принимать различные личины, контрастно перекликаются с чудесным преображением Христа на горе Фавор. Иисус преображается воистину; что же касается горбатого, хромого, безобразного, ненавидящего людей Гренуя, то его «преображение» — вновь мнимое, фантомное. Он становится идеальным красавцем, воплощением любви не на самом деле, а лишь в помутненном сознании околдованных людей. Кроме того, Преображение Христа имело *духовный* характер: оно проявилось не в изменении черт его лица, но в сиянии, свете, свете истины, тогда как при иллюзорном преображении Гренуя народ оказывается охваченным «*чувственным* опьянением» (курсив наш. — *С. Ч.*). И, наконец, эпизод преображения Гренуя сознательно снижается писателем путем введения пародийных элементов. Рядом с Христом в соответствующий момент находились его верные ученики, апостолы Петр, Иаков, Иоанн. Рядом с Гренуем оказываются лейтенант полиции, офицер охраны и ливрейный лакей, да и само «преображение» происходит перед эшафотом.

По мере развития действия романа возрастает роль аналогий, символов, авторских указаний на то, что Грену́й является не только воплощением антимессии, Антихриста, но в известной степени и самим Сатаной, антиподом Бога-Творца. Во всяком случае, герой явно претендует на эту роль. Свою конечную цель он видит в обретении божественной власти, мечтает перехватить у Бога Любовь, присвоить ее, самого себя возводит в «двойной сан — Мстителя и Производителя миров», да и в глазах народа «он, конечно, состоял в союзе с дьяволом, если не был самим дьяволом»; еще в пансионе м-м Гайар другим детям казалось, «что он как бы отбирает у них дыхание», что от него «в комнате становилось холоднее» и что «уничтожить его невозможно».

Поистине сатанинская гордыня руководит Парфюмером. Он «…в самом деле был своим собственным богом и богом более великолепным, чем тот, воняющий ладаном Бог, который ютился в церквах… Ему достаточно кивнуть, и все отрекутся от Бога и будут молиться на него, Великого Гренуя». Подчеркивая непомерные претензии героя, Зюскинд вводит в его внутренние монологи прямые парафразы из Библии: «И Великий Грену́й

видел, что это хорошо, весьма, весьма хорошо».

Сатана-Лягушка заканчивает свою романную жизнь своеобразным самоуничтожением. Вылив на себя весь флакон дьявольских духов, он предстает перед своими последними «почитателями» («апостолами»?), которыми символично оказываются представители парижского дна (воры, убийцы, бандиты, проститутки) и которые в патологическом упоении иллюзивной «любви» буквально разрывают героя на части и пожирают его. Зло, пытавшееся присвоить любовь, не может избавиться от собственной природы и фактически уничтожает самое себя, но при этом переходит в иные формы. «То, чего он всегда так страстно желал, а именно чтобы его любили другие люди, в момент успеха стало ему невыносимо, ибо сам он не любил их, он их ненавидел. И внезапно понял, что никогда не найдет удовлетворения в любви, но лишь в ненависти своей к людям и людей — к себе».

Символическая многозначность концовки романа позволяет связать ее с разными мифологическими моделями и мотивами. Прежде всего возникает ассоциация с мрачно трансформированным мотивом «причастия». Это, конечно, сатанинское причастие плотью и кровью дьявола, символизирующее преемственность зла в мире, которое перманентно возрождается в «причастившихся» даже под личиной любви. Последняя фраза романа — «Они впервые совершили нечто из любви» [8, 344], — по сути дела, означает лишь то, что фантомная любовь, вкушенная клошарами, скоро выветрится, а вот людоедами они могут оказаться уже навсегда.

В финале романа просматриваются и совсем иные, языческие модельные пунктиры.

Существенна для произведения Зюскинда античная мифологема Диониса-Вакха, причем разрабатывается она не просто как классический историко-культурный мотив, но в своем изначальном, глубинном, стихийно-оргиастическом плане. Дионисийство предстает в романе не в маске добродушно-веселого пьяницы Вакха или Пана, но как мрачная, испепеляющая космическая сила.

Антихрист-Гренуй — в то же время и языческий «бес» Дионис. Плотская, чувственная дионисийская линия пронизывает, собственно, все произведение, то сплетаясь с библейскими аналогиями, то развиваясь параллельно с ними.

Гренуй — гений запахов. Запах — один из наиболее мощных чувственных элементов, будучи в то же время «самым примитивным, самым низменным из чувств». Дионис — олицетворение плотского, чувственного начала, — суть

смысловых связей, конечно, в этом. С аффектированной чувственной ноты роман Зюскинда начинается (см. по-своему блестящее натуралистическое описание запахов Парижа) [8], по нарастающему оргиастическому вектору он развивается («хроническое» упоение героя различными ароматами и стремление дойти до предела наслаждений), откровенными вакханалиями он и завершается. Стихийный оргиазм с известной диалектической закономерностью сочетается с атмосферой распада, тления, насилия, смерти, зла: «…накопленная ненависть с оргиастической мощью прорывалась наружу…».

Наиболее явно аналогия с Дионисом проявляется в финале романа. Имеется в виду орфическая версия гибели Диониса-Загрея, разорванного на части титанами, которые вдобавок сожрали сердце витального божества. Обычная для Зюскинда логика игрового аналогизирования превращает античных титанов в омерзительных уголовников, но ведь и Гренуй соответствует Дионису лишь на уровне сюжетной параллели.

Помимо тех мифологических соответствий, о которых мы упомянули, в романе можно отметить ряд других, более частных или, напротив, более общих. Среди первых назовем библейскую линию Иова. (Гренуй, — по крайней мере в первой половине жизни испытавший немало лишений, страданий, болезней, — выступает и как анти-Иов, через испытания приходящий не к Богу, а к сатане). Проводится пародийная аналогия между Гренуем и Прометеем. Намечается аллюзия на библейский мотив борьбы Иакова с ангелом как с неким невидимым. (В период отшельничества Гренуй с ужасом замечает, что начинает пахнуть человеком, и борется с этим отвратительным для него «невидимкой»).

Среди мотивов второго, универсально-обобщающего, «общемифологического» типа следует выделить мотив инициации как древнейшей формы испытания, подготовки к жизни взрослых, своего рода нового рождения. Но прежде чем «родиться заново», необходимо ритуально, символически «умереть». Не в этом ли подлинный смысл таинственного ухода Гренуя из мира и его долгой самоизоляции в горной пещере?

Несложно заметить в романе немецкого писателя и общеритуальную иронически переосмысленную мифологему умирающего и воскресающего богочеловека, а также то, что некоторые фольклористы называют «мономифом», т. е. «универсализированную историю героя в виде единой цепи событий, начиная с ухода из дому, через приобретение сверхъестественной мощи, посвятительные испытания, овладение магической силой, и кончая возвращением» [12, 69].

Особым вопросом, безусловно важным для понимания романа Зюскинда, является вопрос о *литературных* аналогиях и о *литературном* генезисе данного произведения. Подчеркнем то, что представляется очевидным: в своем условно-фантазийном романе немецкий писатель связан с определенной национальной традицией — от Гете («Фауст»), Гофмана («Эликсир дьявола», «Крошка Цахес»), Шамиссо («Петер Шлемиль») до Т. Манна («Доктор Фаустус»). Это традиция развернутого интеллектуального философского иносказания, основанного на фольклорно-мифологическом мотиве. В духе своего времени Зюскинд трансформирует эту традицию, усложняя несущую мифоструктуру, играя ее смысловыми оттенками, используя опыт самых разных литературных методов, школ, течений и направлений. (В произведении можно заметить элементы и натурализма, и реализма, и «готики», и неоромантизма, и «массовой культуры», и даже имитацию «производственного романа» в тех частях, где описываются технологические процессы парфюмерного дела вообще и специфических профессиональных «новаций» Гренуя.)

Весьма перспективно представление о романе Зюскинда как о «*гипертексте*», предложенное российским литературоведом Н. В. Гладилиным [2]. Под этим термином понимается произведение, впитавшее в себя различные влияния ранее созданных литературных артефактов, выступающих в роли «*гипотекстов*». В числе последних помимо уже отмеченных нами называются некоторые сказки братьев Гримм и В. Гауффа, роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген», «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Р. Л. Стивенсона, «Франкенштейн» Мэри Шелли, «Посторонний» Альбера Камю и многие другие источники, что лишний раз свидетельствует о солидной эрудиции автора «Парфюмера».

Нельзя, однако, не отметить, что при всей своей формальной изощренности роман Зюскинда производит двойственное смысловое впечатление. Речь идет не об отсутствии четкой итоговой морали, но о некой общей этической расплывчатости, что является оборотной стороной постмодернистской игры (прежде всего, с христианскими понятиями).

В лице парфюмера Гренуя Зло как будто самоуничтожается, но в то же время переходит в новые тела и формы. Пародируя Христа и христианских святых, Гренуй своим ничтожеством бросает отраженный отблеск пародии и на святость. (Так у Джойса: Блум и Улисс взаимнопародируют и снижают друг друга). Сатанинскому началу практически ничто не противостоит, и это существенно отдаляет роман от смысла использованных в

нем христианских легенд.

Ощущение идейной двусмысленности произведения обостряется после ознакомления с эссе «О любви и смерти». Наряду с общими рассуждениями на означенную тему данное сочинение содержит крайне резкие и некорректные выпады против Христа, предпринятые с позиций индивидуалистической психологии. Это позволяет и в «Парфюмере» усматривать элементы иронического переосмысления новозаветной истории Иисуса. Видимо, не случайно автор предельно сгущает в романе мифологический и литературный субстрат, доводя его до степени зашифрованности, иногда подсказывая, намекая, но не настаивая на каком-либо конкретном толковании. С одной стороны, читателю дается право собственной интерпретации. С другой стороны, писатель маскирует свои возможные подлинные интенции.

Всякий символ тяготеет ко множественности значений и допускает различные толкования. Литературные ассоциации не менее вариативны по своим смыслам. Комментируемый роман, в котором широко используется эта художественная техника, явно многозначен, что также согласуется с принципами постмодернистской эстетики.

В целом творчество Патрика Зюскинда воспринимается как самобытное явление зарубежной литературы последних десятилетий.

Немецкий писатель выдвинул на первый план и акцентировал дилемму «индивидуум — социум», однозначно решая ее в пользу индивидуального начала, декларируя самоценность личности в иерархизированном, тяготеющем к жесткой регламентации обществе. В этом можно усмотреть протест против нивелирования человека в эпоху т. н. глобализации.

Ярко очерчен и узнаваем круг зюскиндовских героев. Наряду с представителями художественной богемы это — «странные люди», в той или иной степени «невротики», социальные маргиналы. Напрашивается комментарий о развитии доброй старой гуманистической темы маленького человека. Однако эти персонажи, как и их создатель, — убежденные эгоисты и одиночки, способные вызвать сочувствие, но абсолютно в нем не нуждающиеся. (В «Повести о господине Зоммере» заглавный герой произносит единственную, но характерную фразу: «Да оставьте же вы меня наконец в покое!»).

При всей идейной противоречивости писателя трудно отказать ему в техническом мастерстве. Он — тонкий психолог (особенно в повестях), добротный стилист, мастер создания вторых повествовательных планов. Его солидная эрудиция,

умение работать с мифологическими символами и литературными аналогиями — несомненны. Он владеет техникой массовой литературы, но способен создавать и вполне серьезные, глубокие тексты. В плане художественного метода он, конечно, постмодернист (игровое начало, цитатность, интери гипертекстуальность, смысловая многозначность, специфическая ирония), однако в отдельных произведениях вполне реалистичен («Контрабас», «Повесть о господине Зоммере», рассказ «Сражение»).

Нельзя не отметить относительно небольшой общий объем творчества Зюскинда. По этой причине писателя нередко называют «автором одного романа». Если это и верно, то прежде всего в количественном отношении. Перед нами предстает достаточно цельная картина индивидуального творчества, в которую единственный роман органично вписывается. В то же время следует признать, что без «Парфюмера» немецкий прозаик вряд ли получил бы мировую известность. Остальные его произведения безусловно талантливы, но — не тот масштаб, не та дерзкая яркость!

Итак, все-таки «Парфюмер»! При всей своей многозначности и даже двусмысленности — виртуозный текст, который еще долго будет привлекать и массового читателя, и профессиональных ценителей литературных ребусов и загадок.

Литература

1. Библейская энциклопедия. Репринтное издание. М., 1990.
2. Гладилин Н. В. Роман П. Зюскинда «Парфюмер» как гипертекст // Вопросы филологии. 2001. № 1 (7).
3. Зверев А. Преступления страсти: вариант Зюскинда // Иностранная литература. 2001. № 7.
4. Зюскинд П. Голубка. Три истории и одно наблюдение: Повесть, рассказы / пер. с нем. Э. Венгеровой. СПб., 2010.
5. Зюскинд П. Избранные произведения. М., 1998.
6. Зюскинд П. Контрабас: пьеса / пер. с нем. И. Литвинец. СПб., 2000.
7. Зюскинд П. Контрабас / пер. с нем. О. Дрождина // Зюскинд П. Избранное. Киев, 1995.
8. Зюскинд П. Парфюмер. История одного убийцы / пер. с нем. Э. Венгеровой. СПб., 2007.
9. Зюскинд П. Повесть о господине Зоммере / пер. с нем. Э. Венгеровой. СПб., 2008.
10. Зюскинд П., Дитль Х. О поисках любви: Киносценарии /

пер. с нем. Р. Эйвадиса. СПб., 2010.

11. Литвиненко Н. А. «Парфюмер» П. Зюскинда: Трансформация некоторых романтических мотивов // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. М., 2003.

12. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.

13. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 2. М., 1988.

14. Орехов Б. А. Роман «Парфюмер». Элитный продукт массового потребления // Бельские просторы. 2005. № 12.

15. Орлов М. А. История сношений человека с дьяволом. М.: Республика, 1992.

16. Патрик Зюскинд (PatrickSüskind). Биография, библиография, экранизации, награды [Электронный ресурс] // Клуб любителей книг Bookmix. URL: http://bookmix.ru/authors/index.phtml?id+182

17. Риндисбахер Ханс Д. От запаха к слову: Моделирование значений в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер» // НЛО. 2000. № 43.

18. Якимович А. Пансион мадам Гайар, или безумие разума (проблема тоталитаризма в конце XX века) // Иностранная литература. 1992. № 4.

19. Blödorn Andreas, Hummel Christine. Psychogrammeder Postmoderne. Neue Untersuchungenzum Werk Patrick Süskinds. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag, 2008.

20. Freudenthal David. Zeichen der Einsamkeit: Sinnstiftung und Sinnverweigerung im Erzählen von Patrick Süskind. Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2005.

21. Scherf Rainer. Der verführte Leser. Eine Interpretation von Patrick Süskinds “Das Parfum”. Marburg: Tectum, 2006.

Кристоф Рансмайр
Е. В. Кухта

Об австрийском писателе Кристофе Рансмайре известно мало. Он родился в городе Вельс (Австрия). С 1972 по 1978 г. изучал философию и этнологию в Вене. Работал редактором, публиковал статьи и эссе в различных журналах. Российский читатель познакомился с творчеством Рансмайра впервые в 2003 г. после выхода перевода романа «Последний мир», который был написан еще в 1988 г. и является одной из самых известных работ писателя.

Книги Кристофа Рансмайра переведены на 30 языков. Он лауреат 12 престижных литературных премий, в том числе премии имени Франца Кафки, имени Бертольда Брехта, Государственной литературной премии Австрии. Большую часть своего времени писатель проводит в путешествиях в самые отдаленные уголки мира, и лишь несколько раз в год читателям выпадает счастливая возможность пообщаться с любимым автором [10].

В одном из интервью писатель сказал: «Дело в том, что я пишу чрезвычайно медленно. Просто не могу иначе. А к тому же я никогда не делал различия для себя между репортажами и прозой. И всегда пытался в каждом тексте исчерпать все возможности языка, чтобы донести до читателя максимум своих впечатлений, описать мельчайшие нюансы и для каждого найти самое подходящее слово. Поэтому я работал над репортажами так же, как над романами — не успокаивался до тех пор, пока отчетливо не чувствовал, что большего достичь уже не смогу. Конечно же, при таком подходе заработать на этом было сложно. Ведь над каждым из репортажей я работал четыре-пять месяцев, потому должен был в процессе то и дело подрабатывать то водителем, то грузчиком, то кем-либо еще. Для моего жизненного опыта это было, наверное, полезно, но писать мешало» [10].

Самый известный нашему читателю роман «Последний мир» условно относят к жанру магического реализма. В этом произведении окунаешься в удивительный мир, кропотливо выстроенный автором по «Метаморфозам» Овидия. Текст романа настолько плотен, сочен, а место действия и герои настолько сюрреалистичны, что в «последнее творение» поэта Овидия погружаешься будто на дно самой глубокой морской впадины. Роман покоряет трагическими событиями и неожиданным финалом [10].

Молчание. Опустошение. Окаменение. Исчезновение. Превращение. Именно такой ассоциативный ряд выстраивается в процессе прочтения романа «Последний мир».

В одном из интервью писатель сказал: «Все мои истории об одном: о бренности сущего. И о том, что в нашей власти лишь пронаблюдать обстоятельства и осознать закономерности, согласно которым происходят изменения» [4]. И не случайно основой своеобразного литературного эксперимента автора была выбрана поэма Публия Овидия Назона «Метаморфозы» и идея вечного круговорота бытия.

Заголовок романа — «Последний мир» — можно понимать как последний этап Античного мира, его переход к «Железному веку». В древнегреческой космогонии существовал миф о четырех веках. В римской словесности он был возвещен именно Овидием:

> Первым век золотой народился, не знавший возмездий,
> Сам соблюдавший всегда, без законов, и правду и верность.
> <…>
> Сладкий вкушали покой безопасно живущие люди.
> <…>
> После того как Сатурн был в мрачный Тартар низвергнут,
> Миром Юпитер владел, — серебряный век народился.
> Золота хуже он был, но желтой меди ценнее.
> <…>
> Третьим за теми двумя век медный явился на смену;
> Духом суровей он был, склонней к ужасающим браням, —
> Но не преступный еще. Последний же был — из железа,
> Худшей руды, и в него ворвалось, нимало не медля,
> Все нечестивое. Стыд убежал, и правда, и верность;
> И на их место тотчас появились обманы, коварство;
> Козни, насилье пришли и проклятая жажда наживы.
>
> *[5, 115–116]*

Греки считали, что последний — железный — век продлится десять тысяч лет. Вот и у австрийского писателя не случайно, конечно, Томы — «железный город» цвета ржавчины, окруженный истощенными жаждой наживы рудниками. Живой и красочный мир Овидия проходит «фильтрацию» современностью, обнажая катастрофическую деградацию мира. По замыслу Рансмайра, «последний мир» — это наш, современный мир.

Роман Рансмайра не оптимистичен. Одна из основных его идей — «предостережение человечеству, живущему и без богов, и без Бога, в мире разума и жестокости. Тихое вырождение и медленное загнивание, “ползучий” апокалипсис» [13].

Апокалиптические мотивы Рансмайр подчиняет избранному материалу, комбинируя пророчества отдельных персонажей из соответствующих античных легенд в обработке Овидия. В то же время эсхатологические провидения книги близки к библейским источникам:

1) представление о всемирном потопе: «…Гибель, кричала Эхо, конец по-волчьи лютого человечества… С необычайной, едва ли не фантастической силой в голосе Эхо возвестила о ливне, который будет продолжаться сто лет и дочиста отмоет землю»;

2) люди из камня: «Людей из камня предрекал ссыльный своему миру… без чувств… холодные и прочные, как скалы здешних берегов». Здесь вполне уместна аналогия с предсказанным в «Откровении» поколением людей, которое будет жить в период временной власти Сатаны и поклоняться образу Зверя;

3) падение человека: внимания заслуживают гобелены ткачихи Арахны. Полные цвета и света природа, небо. Но нет человека. Его падение символично изображено на полотне «Падение Икара»…

Почему так? Есть ли выход? Есть ли спасение? Найдем ли мы свое превращение? Ответов на вопросы не последует. Такова мрачная ирония австрийского писателя. Рансмайр не обнадеживает, не навязывает свою точку зрения. Он предельно отстранен от происходящего.

Одним из основных образов в романе является образ камня. Данная метафора чрезвычайно важна для поэтики романа, в котором развивается тема метаморфозы человеческой природы. В поэме Овидия, согласно мифу о потопе, уцелевшие Девкалион и Пирра восстанавливают человеческий род из камня. В романе Рансмайра человеческий род возвращается к своей первооснове. Но главное, что «в основе всей концепции романа лежит изображение процесса метаморфозы, ведущей судьбу каждого героя, как и мир в целом, к гибельному исходу» [6].

Еще один важный образ — образ человека-зверя, человекаоборотня — пронизывает систему персонажей романа, воплощая мысль о шаткости и разрушении человеческой природы. В городе Томы, описанном Рансмайром, человеку не найти ни крова, ни опоры, ни утешения: «Больших домов в Томах только и было, что бойня да мрачная, воздвигнутая из песчаниковых глыб церковь; неф ее украшали отсыревшие

бумажные венки, плесневеющие образа, скособоченные, словно оцепенелые от страшных пыток фигуры святых и железная статуя Спасителя; зимой она так остывала, что у молящихся, когда они в отчаянье целовали ее ноги, губы иной раз примерзали к металлу».

Природа всячески пытается поглотить этот странный «железный город». «Он постоянно сокращается, сползает, его разъедает ржавчина, теснят камнепады» [6]: «Горные долины тонули в обломках, в бухте обрушивались карнизы и уступы, вздымались такие огромные валы, что суда приходилось вытаскивать на берег. Казалось, под покровом осеннего дождя горы стряхивают с себя все живое». Еще немного, и пограничный город соскользнет в морскую пучину.

Один из ярких персонажей романа — Дит, мифологический предводитель мертвого царства Аид. Покалеченный войной человек, бежавший от ее ужасов в Томы, где он и лекарь, и могильщик одновременно, «ведь, с тех пор как Дит, искалеченный копытами и войною, оправился от комы и сердце его под рубцами было беззащитно, жил он на самом деле лишь ради мертвых. Сколь ни действенны были его лекарства и настойки, в глубине души он, однако же, твердо верил, что живым уже не поможешь, что от голода, злобы, страха или обыкновенной глупости каждый из них мог совершить любое варварство и стерпеть любое унижение; каждый был способен на все. [16, 203]… Человек человеку волк» [16, 204]. Тут прослеживается и идея человека-зверя, и мысль о деградации человечества.

Таким образом, согласно концепции романа Рансмайра, поколение «железного века» исчерпало право на свое существование, уступая место первостихии, готовой поглотить его. «Город — этот последний мир — не живет, а доживает» [6]: «В каждом закоулке, в каждом ворчании Томов уже слышно, видно, осязаемо будущее… разоренный временем мир», в котором после потопа, по словам Эхо, «всякий булыжник станет чудовищем».

Мотив тишины в романе реализовывается как своеобразное затишье перед бурей. Идет постепенное нагнетание атмосферы хаоса и безысходности. А также реализуется идея преобладания природы над человеком.

Как ни парадоксально, огромную роль в усилении «парализующего» эффекта «Последнего мира» играет ирония. Автор намеренно снижает образы героев из овидиевых «Метаморфоз». Осуществляется радикальное «понижение» статуса персонажа: вместо богов и царей — нищеброды и изгои общества. Так, владыка преисподней Дит становится изувеченным на войне

могильщиком, прекрасный юноша Кипарис — лилипутом-киномехаником, богиня слухов Молва — старьевщицей… «Такое травестийное толкование мифологических образов свидетельствует не столько об игровой интенции автора, сколько о констатации “расколдованного”, демифологизированного состояния мира, разрыва континуума мироздания» [2, 71]. Даже их попытки приблизиться к великим своим богам и героям не вызывают улыбки, несмотря на всю комичность ситуации: «Мяснику хотелось быть Фебом…; Генерал, что, как слабоумный, дергал за шнурки, был бессмертным богом войны, а красная бабища — окровавленной Медеей… — перемазанное кровью чучело из лохмотьев и соломы… А этот, в черной дерюге, с цитрой под мышкой, — Орфей?..». «Шествие… было всего-навсего жалким последышем». А окаменение? Это есть «ироническая дезабсолютизация идеи превращения» [2, 79].

Полная жизни и страсти поэма Овидия обретает в интерпретации Рансмайра «гротескно-карикатурные формы, свидетельствующие о неумолимой и катастрофической деградации мира, «золотой век» которого канул в невозвратное прошлое. «Происходит жалкая имитация прошлого, рождаются ублюдочные симулякры истории» [13].

Немаловажную роль в формировании ощущения бренности сущего в произведении играет концепция времени, так называемый Everytime: анахронизмы воплощают важнейшие аспекты постмодернистского сознания — «одновременность разновременного» [2]. Очень скоро становится ясно, что читатель имеет дело не с историческим романом, а с поддельной моделью реальности, устроенной по законам мифа: все, что когда-либо происходило, происходит всегда. И дело не в том, что автор пытается нас запутать, играя в свою сложную и замысловатую игру. Ретушируя исторические границы и лавируя между эпохами, он показывает, что Томы — реальность. Современность. Последний мир. Это не только «край света». Это «город морально и физически ущербных вырожденцев» [2, 77], несущий гибель.

Да, в финале «Последнего мира» вырастает Олимп, как воплощение фантазии и мифа, но в остальном «вечное возвращение» приводит к состоянию мира, весьма не похожему на новый «золотой век». Всякий раз на смену уничтоженному человечеству приходит новое, далекое от совершенства, но приспособленное к другому миру. Так, в истории о Девкалионе и Пирре «людей из камня предрекал ссыльный своему миру. Но этих-то людей, которые выползут из праха племени, погибшего от собственной волчьей ненасытности, скудоумия и жажды власти, поэт называл истинным человечеством, исчадием минеральной

твердости, с базальтовым сердцем, серпентиновыми глазами, без чувств, без красноречия любви, но и без единой искры ненависти, сострадания и печали, столь же неподатливые, холодные и прочные, как скалы здешних берегов». На Эгине тело «нового человечества» состоит из спрессованных муравьиных масс, оно есть «народ непритязательный, сильный, становившийся армией тружеников там, где надо было копать рвы, тесать стены и наводить мосты; во времена сражений он становился воином, во времена разгромов — рабом, а во времена побед — господином, и, однако же, при всех метаморфозах оставался управляем, как никакое другое племя».

И, по замыслу Рансмайра, человечество только приближает свой конец. Герои растворяются в ландшафте (примером могут служить гобелены Арахны — на них нет места человеку). Мы уже наблюдаем: эмоциональное оскуднение, «остывание» современного человечества, зомбирование со стороны средств массовой информации, тотальное окаменение человеческого бытия, утрату религиозности — в соответствии с апокалиптическими видениями в «Последнем мире».

Тем самым заявлена центральная проблема произведения Рансмайра: «Необратимая энтропия смысла человеческого существования» [2, 80].

По мнению Н. В. Гладилина, «путешествие в Томы с самого начала являет себя как эсхатологическая инициация, о чем свидетельствует даже название корабля — «Тривия» (римский аналог греческой Гекаты). Эта богиня иногда может оберегать от несчастий, но в первую очередь она — источник постоянной угрозы, опасности» [2, 70]. То есть уже с самого начала, не считая названия романа, Рансмайр готовит опытного читателя к обряду «эсхатологической инициации».

Кроме того, полемически переиначиваются мировоззренческие основы овидиева «претекста»: домысливается до конца космогоническая концепция «четырех веков», предваряющая «Метаморфозы». Томы — «железный город», олицетворение «железного века» истории. И мы застаем этот век в его завершающейся стадии. Эпоха близится к завершению. Метафорически это выражено ржавением построек, лавинами и оползнями, погребающими под собой людей и плоды их труда, нашествием насекомых и природы. И у жителей города нет ни сил, ни желания как-либо противостоять «неумолимому натиску природы».

И вот в финале «Последнего мира» над гибнущим городом сама собой воздвигается новая гора — обиталище богов — Олимп, олицетворение мифологического мира, концепции

«вечного возвращения» [2, 79]. Но это возрождение в новом виде, далекое от возвращения к «Золотому веку». Это перевоплощение, метаморфоза, которая оправдана взятой за основу поэмой «Метаморфозы».

Рансмайр намекает, что метаморфоза не завершилась, что «история железного города и века вливается в новый миф, и жизнь может начаться заново» [3], но никаких иллюзий о живости, яркости и эмоциональности нового мира строить не стоит.

Следующий роман Кристофа Рансмайра «Болезнь Китахары» (в английском переводе — «Собачий король») был написан в 1995 г. Его можно отнести к жанру альтернативной истории: после Второй мировой войны местечко Моор (в Германии) оказалось отрезанным от окружающего мира. Роман охватывает 25 лет жизни местных жителей, которая оказывается полна трагических событий, происшествий, знаков и чудес.

И в этом романе мы вновь наблюдаем мотив камня. Люди из камня, каких предрекал Овидий своему миру в «Последнем мире», холодные и прочные, бездушные, как каменоломня Моора, — вот они, жители городка, название которого можно перевести как «грязь», «болото»… Метафора камня чрезвычайно важна для поэтики романа. И снова Рансмайр возвращается к «иронической дезабсолютизации идеи превращения» [2, 79]. Только вот превращения в «Болезни Китахары» так и не случается, хотя читатель верит в него до последнего.

А. В. Плахина в своей исследовательской работе «Романы Кристофа Рансмайра и своеобразие Австрийской прозы 1980-х — 1990-х. К проблеме национальной идентичности» выдвигает мнение (в общем-то, поддержанное немногочисленными исследователями творчества писателя), что автор обыгрывает здесь так называемый «план Моргентау». Слухи о его существовании распространялись еще в годы войны, но на самом деле, как доказал гамбургский историк Бернд Грайнер, план был не более чем мифологизированным собранием страхов жителей стран гитлеровской коалиции. Согласно этому плану, экономику и социокультурное развитие развязавших войну стран в случае их поражения якобы ожидало насильственное возвращение в средневековую отсталость [7]. Именно такой сценарий разыгрывается в горном селении Моор. У романа есть и еще более глубоко лежащая основа, чем некий мифический план всенародного наказания (окончательной версии которого никто никогда так и не видел). Это не менее мифологизированный план всенародного духовного и материального возрождения страны после 1945 г. Героические этапы его реализации и его

окончательная победа канонизированы официальной австрийской идеологией и признаны в качестве окончательного варианта послевоенной истории Австрии. По сути, это очередной метарассказ — застывший, построенный по законам мифа о героях, объясняющий и упорядочивающий действительность, но не имеющий с ней ничего общего [7].

Рансмайровский Моор увязает в непрерывном процессе тщательного вытеснения одного прошлого другим все глубже и глубже, не приходя ни к какому результату и не имея тем самым никаких перспектив на будущее. Город-грязь, город-болото сам увязает в прошлом, как в трясине. И не живет, а лишь доживает свой век.

Три основные точки во внутренней топографии романа: погруженный в прошлое Моор, связанный с современностью равнинный город Бранд и бразильская фазенда Пантану, где реализуется концовка. Примечательно, что эти места существуют в свойственном лишь им времени. Таким образом, перемещение героев романа символизирует взаимосвязь прошлого, настоящего и будущего.

Моор — это важная часть художественной системы Рансмайра. «В Мооре время стояло и текло вспять», — неоднократно повторяет писатель. Как и Томы в романе «Последний мир», Моор является своеобразной универсальной моделью современного мира, точкой концентрации современности и проблем.

Главные герои романа — Амбрас, Беринг и Лили — являются образами-символами прошлого, настоящего и будущего соответственно. Каждый герой в той или иной степени принадлежит к какому-то определенному времени. Поэтому следует отметить, что взаимоотношения героев друг с другом являются ключом как к пониманию взаимосвязи времен в интерпретации автора, так и смысловой нагрузки романа в целом.

Центральным персонажем романа является Беринг. Именно у него «болезнь Китахары», именно он поможет нам раскрыть смысл названия. В этом плане можно назвать перевод романа для англоязычных стран — «Собачий король» — неудачным, так как в этом случае акцент смещается на Амбраса, и роман приобретает иное «звучание».

Метаморфозы, происходящие с сознанием Беринга, во многом помогают автору выразить отношение к происходящему в современном мире. Болезнь Китахары является тем связующим звеном между судьбой главного героя и судьбой современного мира, которое помогает правильно интерпретировать позицию автора.

Болезнь носит метафизический характер. Симптомы: появление темных пятен на сетчатке, мешающих смотреть на мир. Эту метафору можно интерпретировать как болезнь нечистой совести, которая, несмотря на отсутствие какой-то осознанной, выраженной в мыслях или словах рефлексии, проявляется в виде черных пятен страха от содеянного, светлеющих и полностью исчезающих со временем, — в силу привычки и притупления чувства подсознательной вины — и устройство окружающего мира этому способствует [8].

Это роман-борьба. Борьба с Прошлым. Возможно, Рансмайр дает понять, что даже если в прошлом были совершены ужасные поступки, нужно жить дальше, жить будущим, полным света и счастья (как это делает Лили), лишь тогда можно будет спастись. Преступное прошлое лишает будущего.

Конечно, первые ассоциации с искуплением преступного прошлого связаны с нацистским прошлым. Для австрийской литературы конца XX в. характерна идея, что первопричиной всех болезней австрийского общества является именно нацистское прошлое [7].

Но Рансмайр не ограничивается только Австрией. Моор — это концентрированное выражение современного общества вообще: потребительство, военное всемогущество «сильных», навязывание определенной информации с помощью СМИ — все это прячет преступления, убийства, уничтожение ради получения выгоды и благ.

По мнению некоторых исследователей (Х. Мозебаха, И. Г. Потехиной), в данном романе Кристоф Рансмайр показывает, насколько сильна связь между преступными ошибками прошлого и безнадежно преступным настоящим. При всей формальной устремленности романа к прошлому, центральный его посыл — высказывание автора о будущем.

В художественном мире «Болезни Китахары» тоже реализуется мысль об идеальной среде, в которой открывается скрытая под многочисленными «земными» наслоениями сущность людей, предметов и явлений. Снова это один из необитаемых и малодоступных уголков земли, «Каменное море», расположенное непосредственно над Моором (так же, как неприступные горные вершины, где якобы скрывался Овидий, над Томами). Здесь, в труднодоступном высокогорье, среди бездонных воронок и хрустящих под ногами доисторических раковин, раскрывается внутренняя суть двух главных персонажей романа: герой, представитель послевоенного поколения, оказывается «прирожденным убийцей», ничем не лучше преступников минувшей войны; героиня неожиданно осознает и находит в себе

силы преодолеть это «проклятье». Третий персонаж при кажущемся могуществе — «вечный лагерник, тянущий за собой шлейф прошлого» [8].

Финал романа не раскрывает в полной мере авторской идеи о взаимосвязи времен. Болезнь Китахары не вылечена. С этой точки зрения интересен отзыв современного российского писателя и блоггера Романа Шмаракова о творчестве Кристофа Рансмайра в целом (как подающего большие надежды представителя современной австрийской литературы) и о романе «Болезнь Китахары» в частности: «Моор стал концлагерем, и за это по окончании войны он наказан: победители демонтируют железнодорожную ветку, шедшую к селению, и на несколько десятилетий Моор — холодные скалы, холодное озеро и скудеющая каменоломня — оказывается изолирован от всего мира. Огнестрельное оружие здесь запрещено; машины не обновляются, и чем дальше, тем глубже Моор скатывается из железного века в каменный.

Сюжет, насколько он есть, образуется вращающимся треугольником: Амбрас (бывший фотограф, во время войны подневольный рабочий каменоломни, а теперь ее управляющий, единственный в этих местах, кто вызвал доверие оккупационных властей), Беринг (местный кузнец, а потом телохранитель и доверенное лицо Амбраса) и Лили (женщина, занимающаяся контрабандой и находящаяся, как можно понять, в сложных отношениях с Амбрасом и Берингом). Катастрофой для местного населения оказывается закрытие каменоломни из-за истощения залежей. Но выясняется, что в мире есть еще одно подобное месторождение в Бразилии. Все оборудование из Моора (скалы которого теперь станут полигоном для американской армии) отправляют туда, за Атлантику, а сопровождающими едут, разумеется, Амбрас, Беринг и Лили. Через двадцать страниц после прибытия в Бразилию Амбрас и Беринг погибают (описанием их трупов открывается роман, поскольку автор честный человек и не хочет никому внушать иллюзий), именно оттого, что продолжают быть в Мооре, который они привезли с собой как одержимость; Лили уцелевает, видимо, потому, что у нее с Моором связано меньше.

Болезнь Китахары, которой страдает Беринг, стремится быть центральным символом романа — тем самым “духом”, от которого нельзя уйти. Как объясняет Берингу санитар с симптоматической фамилией Моррисон, это слепое пятно на сетчатке, появляющееся у людей, которые слишком долго и слишком напряженно смотрят на одно и то же, — у снайперов, у пехотинцев. Вместе со взором перемещается черное пятно,

разъедающее реальность. Физически Беринг излечивается, но тем уверенней болезнь Китахары приобретает метафорический смысл: и Амбрас, и Беринг неотрывно глядят в свои воспоминания. Рансмайр намеревался показать, как Моор настигает их там, куда они от него бежали. Однако это “там, куда” осталось в романе совершенно не прописанным. Надо было создать мир, соразмерный покинутому, чтобы дать черному пятну пожрать его, — между тем “бразильский логос” занимает круглым счетом 7 % романного объема и выглядит бессмысленным привеском к громадной и неподвижной панораме Моора. Новая любовь Беринга, Муйра, возникающая за 20 страниц до конца романа, чтобы стать субститутом Лили и вытеснить ее из развязки, написана совершенно скомкано. *Развязка выглядит немотивированной*, поскольку для катастрофы не создана среда: падение Амбраса и в особенности выстрел Беринга кажутся непозволительно случайными для романа, повествующего о разных видах принудительности. <…> Напоследок я хочу сформулировать ощущение, вызванное “Болезнью Китахары” и укрепленное “Последним миром”. Меня отпугивают художественные миры, исключающие, как недозволительную ошибку, даже мимолетное ощущение уюта. Я не доверяю создателю вселенной, которая не предлагает ни мне, ни своему коренному населению ничего кроме бесплодных полей, выстуженных комнат, погибших отношений, больных коров и ржавого железа <…>. Притязания репетировать Апокалипсис за утренним кофе, который подает официант со словами: “Как обычно, г-н Рансмайр”, кажутся мне нечестными — относитесь к этому, как хотите» [14].

Нельзя не согласиться с Р. Шмараковым относительно скомканности развязки и неоправданности того, что случилось с главными героями. Но в то же время, возможно, по замыслу Рансмайра такой финал был необходим, ибо Амбрас и Беринг тянули за собой свое прошлое, свой Моор в мир новый, который был дарован им как попытка к освобождению, путь к будущему.

Неслучаен в романе эпизод с концертом и неоднократное употребление Берингом фразы «Keepmovin’!» Необходимо продолжать движение. Но что-то в нем сломалось. Следует обратить внимание и на тот факт, что Беринг — кузнец. Он любит сооружать различные механизмы, любит железо. Его можно назвать холодным — выбор имени героя говорит сам за себя. Беринг привязывается к вещам, к металлу, но не может показать свою любовь человеку.

Что касается Амбраса, то в 17 главе, когда у Беринга, кстати, появляется пятно и его взгляд и мир становятся как бы

продырявленными, мы узнаем, что Собачий король подвергался в лагере пытке раскачкой. Он не мог поднимать руки. И это символично. Руки Амбраса будто отягощены прошлым. Он не может поднять руки к небу, не может расстаться с той болью, не может жить. Тем страшнее привязанность к нему Беринга-Настоящего. И жалки попытки Лили-Будущего вылечить его.

Примечательно название 22 главы, кульминационной, если можно так сказать: «Начало конца». Если до этого мы ощущали лишь предчувствие конца и втайне надеялись, что Беринг сможет излечиться, то с этого момента Рансмайр дает понять читателю, что чуда ждать не стоит. Беринг погружается во тьму. Опять в описании преобладают лед и горы. Отец Беринга играет в Войну: «Его настоящим было прошлое». Беринг везет отца на лечение в Бранд. Рансмайр неоднократно называет этот город Цивилизацией. Но когда он начинает описывать «Свет Нагои» — радостных зрителей у витрин с телевизорами, где шли кадры ядерного взрыва, — мы понимаем, что это горькая ирония.

Последние две главы отличаются динамикой. В Бразилии Беринг сначала забывает о Мооре, и черные пятна исчезают с его сетчатки. Он застает Амбраса в спальне с Лили и понимает, что тот застрял в прошлом: не Лили Амбрас видел перед собой, не ее губы чувствовал. Амбрас «смертельно устал».

Собачий остров. Собачий король. Пес. Эти мотивы повторяются в романе неоднократно. Собачий король Амбрас, застрявший в прошлом, приручивший злых псов, ставший «вожаком стаи», смертельно уставший к моменту развязки — не смерть ли он символизирует? Прошлое как потусторонний мир? Привязанность к прошлому сводит его с ума и приводит к гибели. Он как Аид, только переосмысленный, современный. Подчиняющий, без настоящего и будущего, живущий вне времени, но в то же время в постоянном прошлом. Беринг — пес Собачьего короля. Лили не смогла его освободить. Велика была власть Аида-Амбраса над ним. И Беринг сам убил свое будущее. Его нет без настоящего, как показал нам Рансмайр в финале. Приняв свою новую возлюбленную за Лили, он убивает ее, совершив преступление в метафизическом плане: попытка убить Будущее заканчивается для него убийством Настоящего и бегством в Прошлое. В Смерть. Собачий остров — Преисподняя — принимает Собачьего короля и его верного Пса в свои объятия.

Роман «Ужасы льдов и мрака» был написан в 1984 г., до «Последнего мира» и «Болезни Китахары», но является ключом к их пониманию. Роман представлен в виде официальных дневниковых записей.

Построен он по нехитрому плану. Две перемежающиеся

линии: одна — историческая, изложение событий и обстоятельств австро-венгерской полярной экспедиции Вайпрехта — Пайера 1872–1874 гг. Экспедиция пережила на вмерзшем во льды корабле две полярные зимы, открыла и нанесла на карты Землю Франца-Иосифа и сумела выбраться на материк достаточно, по сравнению со многими другими, благополучно, почти в полном составе. Вторая линия — современная и тоже по форме документальная, якобы воссоздаваемая по дневниковым записям молодого, жившего в Вене итальянца, потомка одного из матросов экспедиции Вайпрехта — Пайера, который с детства был зачарован мыслями и фантазиями об Арктике, отправился по следам экспедиции на Шпицберген и далее, пропал во льдах [1].

Это роман о предстоянии человека року в истинно рансмайровском духе: «Здесь это абсолютная, мертвеннобездеятельная пустота, в присутствии которой человеку достается лишь иллюзия судьбы» [1]. «Жизнь во льдах? Сомневаюсь, что люди когда-либо чувствовали себя столь одинокими и покинутыми, как мы. Я не способен описать пустоту нашего существования».

Повествование ведется от лица якобы ничего не понимающего, собирающего сведения из различных документальных источников «автора». Он компилирует выдержки из энциклопедий, свидетельства очевидцев, газетные сообщения — все, что касается истории покорения Крайнего Севера, снабжая их своими комментариями, показывая, насколько негероической была их повседневность.

В романе на примере частной истории детально и глубоко обосновывается тезис о *беспорядочности и спонтанности человеческой Истории* и о создании потом официальных мифов и рассказов о ней. Рансмайр дает нам понять, что если этой горсткой людей и был совершен подвиг, то это был ежедневный подвиг противостояния обрушившимся на них физическим, а главное, нравственным мучениям, отчаянию и чувству полнейшей заброшенности в бескрайней ледяной пустыне, — противостояния, в результате которого им все же удалось сохранить человеческое лицо. Что же касается того подвига, за который экспедиция вошла в мировую историю и в легенды, — открытия Земли Франца-Иосифа — то, как явствует из приведенного свидетельства, произошло оно абсолютно случайно.

Создавая свое «мозаичное повествование», Рансмайр стремится представить различные ракурсы и точки зрения как рядовых участников экспедиции, так и ее командного состава — потому что один взгляд и одна точка зрения, как это обычно

бывает представлено в официальной истории, искажает действительность еще больше, чем несколько. А. В. Плахина считает, что Кристоф Рансмайр выступает в данном романе приверженцем мультиполярности и многовалентности — способов отражения действительности, меняющих облик повествования в зависимости от точки зрения, ее представляющей, от мировоззрения, культуры, образования и других индивидуальных особенностей говорящего о ней. То есть действительность, увиденная из центра, может не иметь ничего общего с действительностью, показанной с периферии [7].

Созданный автором мир вечных льдов является миромсимволом. Вечные и нерушимые льды на самом деле постоянно находятся в скрытом движении, неожиданно разламываются, открываются пропасти, в которых пропадают герои. «Арктические холод и пустота все перемелют в ледяное крошево. Матросы строят вокруг корабля дворцы изо льда, дома, целые улицы. Подвижка льда превращает их в ничто. Матросы строят опять. Пока хватает сил. Соревнуются с ветром и холодом, городящими торосы, собственную впечатляющую архитектуру хаоса» [1].

Автор обыгрывает не только мотив льдов и холода — «furchtbarenTriumvirat: Finsterniß, Kälte und Einsamkeit» («страшный триумвират: мрак, холод и одиночество»), — но и мотив пустоты в сочетании с видением и миражом. Рансмайр неоднократно обыгрывает идею притягательности Полюса, который сам по себе является воплощением Пустоты и Холода, голой идеей, порожденной человеком. Потому так часто там, где героям мерещится незыблемая твердь, оказывается пустота.

Уже в этом романе Кристоф Рансмайр вкладывает в главного персонажа свою философскую концепцию — идею поиска и обретения человеком своей истинной сущности, которая скрыта в реальном мире, но проявляется в некоем потустороннем идеальном пространстве. Часто — в Пустоте: Котта, главный герой «Последнего мира», ищет давно *исчезнувшего* Овидия, а метаморфоза происходит с ним после природного катаклизма, очистившего Томы — опять же, в метафизической Пустоте; Беринг перерождается несколько раз: в пустом пространстве своего страха во время первого убийства, по дороге в город Бранд, совершая очередное убийство на пустынной местности, по пути в неведомую Бразилию и вновь — в душной пустоте своего страха на символичном Собачьем острове.

Следовательно, можно отметить продолжение Рансмайром романтической традиции «двоемирия», которая в его произведениях носит эсхатологический характер: перерождает

героев или уничтожает их.

Именно текст, передаваемая история, нечто рассказываемое стали для главного героя носителями непреодолимой силы, захватившей его сознание в свою власть, но в то же время давшей ему возможность обрести свое истинное «я».

В последующем романе «Последний мир» главный герой сливается со смыслом своих поисков, поэтом Овидием. И слияние судеб, прошлого и настоящего, реального и идеального — мотив, обыгранный еще в романе «Ужасы льдов и мрака». Таким образом, судьба героев становится понятной через призму истории. Вот он — мотив Прошлого и Времени — то, с чего все начиналось.

Рансмайр провоцирует читателя увидеть и обратную *связь*: именно разобравшись в том, что же на самом деле произошло с его вымышленным героем, можно постичь глубинный смысл произошедшего с участниками экспедиции. История итальянца, захваченного силой идеи, неизбежно наводит на мысль, что и герои экспедиции Вайпрехта — Пайера были захвачены неким таинственным течением, стремящимся из сердца абсолютной пустоты. Герои писателя стремятся достичь какого-то Абсолюта, выраженного в идее Полюса и Пустоты. Абсолют, несущий идею смерти и перерождения: «Корабли тонули. Хронисты писали. Арктике было все равно». Глава 6 не случайно называется «Воздушные трассы во внутреннюю и внешнюю пустоту». Мотив гнетущего хода времени только усиливает общую Пустоту и ужасы льдов: «Время — стоячий водоем, где пузырями всплывает наверх прошлое». И тут мы можем вспомнить город-болото, увязший в Прошлом Моор.

Конечно, уже здесь у Рансмайра прослеживается дихотомия «Прошлое — Будущее». Именно эти категории вступят в борьбу в его последующих романах, кульминацией послужит «Болезнь Китахары». Пока экспедиция верит в будущее — она жива. Но как только начинает возвращаться в своих мыслях в прошлое — выживет лишь ценой многих жизней. Наступает «время пустых страниц».

Пайер же, с которым слился наш герой Мадзини, по возвращении из экспедиции стал художником. И написал главное произведение «Возврата нет». Когда он умер, то потомки нашли запись: «В России, вероятно, грядет революция… а также цареубийство, освобождение Польши, финансовый крах государств, миллионы смертей, разрушение городов, флотов и торговли, вспышки эпидемических болезней… а в итоге конец света, сожжение всей нашей планеты как позорного пятна Солнечной системы». Повествователь же — «хронист, которому не

дано утешения конца».

Поиск своего истинного «я»; взаимоотношения человека с историей и мифом о ней; Рай как идея, живущая в головах людей; Пустота как некий Абсолют; лед и мрак как место действия и состояние души, как скрытый смысл героя романа «Болезнь Китахары» Беринга; состояние современного общества, живущего тем, что им дает власть и СМИ; война вообще и война в себе, с самим собой; окаменение общества; озверение — все эти мотивы характерные для романов Кристофа Рансмайра. Он делает акцент на человеческой природе и играет со временем, чтобы указать поколению на ошибки. И в то же время утверждает, что права на ошибку у нас уже нет. Мы довели мир до предела. Есть ли надежда? Рансмайр не дает однозначный ответ. Но не зря ведь один критик назвал Кристофа Рансмайра «прорицателем, который прославляет жизнь» [17].

Он не персонифицирует своих героев, не углубляется в их психологию, так как целью его является показать *человека универсального.* Его интересуют пути и модели развития человека-общества и мира-реальности. Рансмайр смотрит на ситуацию как бы со стороны. Он не критикует, а лишь рассуждает.

Эта особенность, кстати, отражается и в фактах его биографии: с 1994 г. писатель существует вне замкнутого австрийского пространства. У него есть дом в Ирландии, в уединенном поселке на скалистом берегу Атлантики; кроме того, Рансмайр много путешествует по самым отдаленным и экстремальным точкам земного шара.

Кристоф Рансмайр предстает перед читателями как человек мрачный. По отношению к современному обществу он настроен пессимистически. Но как он любит природу и как верит в ее целительную силу!

«Die Kunst besitzt «die Fähigkeit <…>, die Zerstörung des Künstlers zu überleben», sagt Salman Rushdie in einem Essay über seinen Kollegen Ransmayr. Wenn man sich zu entscheiden hat zwischen den Mythen der Stasis und jenen der Metamorphosis, so greift der Künstler und Schriftsteller gerne zu letzteren. <…> Dauer ist abhängig von Untergang und Wandlung» («Искусство имеет способность пережить гибель художника», — пишет Зальман Рушдив в своем эссе, посвященном творчеству коллеги Кристофа Рансмайра. — «Когда выбираешь между Мифом о Застое и Мифом о Перерождении, художник должен выбрать последнее, ибо Время зависит от единства процесса гибели и преобразования») [15].

Литература

1. Бутов М. Вечные льды: рецензия [Электронный ресурс] // Электронный журнал «Новый мир». URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2003/7/butov.html

2. Гладилин Н. В. Обетованное безлюдье. Постмодернистские тенденции в романе К. Рансмайра «Последний мир» // Вестник литературного института им. А. М. Горького. 2006. № 1.

3. Карельский А. О людях и камнях, о людях и птицах: предисловие к книге К. Рансмайра «Последний мир». М., 1993.

4. Кряжимская А. В поисках «незыблемого места» // Иностранная литература. 2009. № 3.

5. Назон П. О. Метаморфозы: Поэма. М., 1983.

6. Никола М. И. Образ Овидия в романе Кристофа Рансмайра «Последний мир» // Вестник гуманитарного института ТГУ. Спецвыпуск. Материалы международной научной конференции «Диалог между Россией и Германией: филологические и социокультурные аспекты», 14–15 мая 2010 г., г. Тольятти / под ред. Е. Ю. Прокофьевой. Тольятти: ТГУ, 2010. Вып. 2 (8).

7. Плахина А. В. Романы Кристофа Рансмайра и своеобразие Австрийской прозы 1980-х — 1990-х. К проблеме национальной идентичности: автореф. дис… канд. филол. наук. — М., 2007.

8. Потехина И. Г. Роман Кристофа Рансмайра «Последний мир»: миф и литература: дис… канд. филол. наук. — СПб., 2005.

9. Рансмайр К. Последний мир / пер. с нем. Н. Федоровой. М., 2003.

10. Рансмайр К. Биография [Электронный ресурс] // Электронная библиотека. URL: http://fantlab.ru/autor670

11. Рансмайр К. Болезнь Китахары / пер. с нем. Н. Федорова. М., 2012.

12. Рансмайр К. Ужасы льдов и мрака / пер. с нем. Н. Федорова. М., 2003.

13. Чумаков С. Н. Элементы библейско-христианской дидактики в литературных воплощениях античного мифа (Г. Брох, К. Рансмайр) [Электронный ресурс] // Сайт кафедры зарубежной литературы и сравнительного литературоведения КубГУ. URL: http://zar-literature.ucoz.ru/publ/chumakov_s_n/ehlementy_biblejsko_khristianskoj_didaktiki_v_literaturnykh_voploshhenijakh

14. Шмараков Р. Кристоф Рансмайр, сбывшаяся надежда новой австрийской литературы [Электронный ресурс]. URL: http://tisk. org.ua/?p = 3804

15. Eickelkamp R. Apokalyptische Narrative im Romanwerk Michel Tourniers und Christoph Ransmayrs unter besonderer Berücksichtigung des Motivs der Reise und der Metamorphose [Электронный ресурс] // Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. URL: http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/

eickelkamp15.htm

16. Mosebach H. Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs. München: Meidenbauer, 2003.

17. Reich-Ranicki, M. Ransmayr — ein Apokalyptiker, derdas Lebenpreist [Электронный ресурс] // Сайт издательства Fischer.de. URL: http://www.fischerverlage.de/newsletter_fischer

Эльфрида Елинек
Л. В. Наумочкина

«Снежная королева» немецкой прозы Эльфрида Елинек родилась в Австрии в 1946 г. Эксцентричная романистка, драматург, поэт и литературный критик, получила Нобелевскую премию по литературе в 2004 г., а также стала лауреатом премии Генриха Белля, премии Георга Бюхнера, премии Генриха Гейне и чешской премии Франца Кафки.

Елинек появилась на свет 20 октября 1946 г. в городе Мюрццушлаг, Австрия. Детство и юность провела в Вене. Ее мать, Ольга, работала в бухгалтерии, а отец, Фридрих Елинек, был талантливым химиком [7]. Через четыре года отца поразило душевное расстройство, ему приходилось практически все время оставаться в кровати под присмотром семьи. Но именно он привил дочке любовь к языку и стал первым «толчком» к литературной деятельности.

Воспитанием дочери занялась мать. Так будущая писательница попадает в католический детский сад, а затем школу при монастыре. Позже она напишет эссе «Ходить в школу все равно, что умирать», где выразит свое отношение к подобным учреждениям. Также Ольга Елинек настаивает на музыкальной карьере для дочери: Эльфрида постигает игру на фортепиано, флейте, гитаре, скрипке и альте. В 13 лет она поступает в Венскую консерваторию, где занимается игрой на органе, фортепиано, блокфлейте, а также изучает музыкальную композицию. Параллельно она становится выпускником публично-правовой гимназии.

За сдачей выпускных экзаменов следует нервный срыв: она испытывает нарастающие приступы тревоги и страха, что заставляет прервать учебу в 1967 г. Целый год она не переступает порог дома. И Елинек начинает писать. Изначально ее первые стихи выпускаются в нескольких литературных журналах, а в 1967 г. выходит в свет первый сборник «Тени Лизы». В 1971 г. Эльфрида блестяще сдает выпускной экзамен по классу органа. На ее литературное развитие влияет Ролан Барт, которому она посвящает свое эссе «Бесконечная невиновность».

В 1972 г. после кончины отца Эльфрида побеждает приступы страха и отправляется жить к своему другу в Берлин. Но через год возвращается в родную Вену, где становится частью левого движения и является организатором ряда культурных мероприятий. В 1974 г. вступает в брак с Готтфридом

Хюнгсбергом, композитором.

Елинек оставляет музыкальную карьеру и концентрируется на писательском искусстве. В 1975 г. роман «Любовницы» знакомит общественность с новым талантом в немецкоязычной литературе. В 1980 г. выходит роман «Перед закрытой дверью», повествующий о неблагополучных подростках из благополучных семей. В финале читатель наблюдает сцену массового убийства всей семьи. Через некоторое время по роману ставят аудиопьесу, а затем экранизируют.

1983 г. — знаковый для Елинек. В театре ставят ее пьесу под названием «Городской театр», в котором затрагивается тема стремления Австрии вырваться из своего националсоциалистического прошлого. В центре повествования фигура известной актрисы Паулы Вессели, бывшей единомышленницы Елинек по левому фронту. Также в этом году выходит, возможно, ключевой роман Елинек — «Пианистка», текст с ярко выраженным автобиографическим началом. Следующим событием для читающей Европы стал роман «Похоть».

В своем позднем творчестве Елинек делает акцент на социальной критике Австрии за невозможность бороться с нацистским прошлым, что получило свое отражение в романе «Дети мертвых». В 2001 г. экранизируют «Пианистку» [7]. Фильм получает главные призы на Каннском кинофестивале 2001 г. и получает статус революционного символа в современном мире.

В 2004 г. Эльфрида Елинек становится лауреатом Нобелевской премии по литературе за «музыкальное многоголосие в романах и драмах, которое со свойственной только ей языковой страстью разоблачает абсурдность и принуждающую власть социальных клише» [7].

Все творчество Э. Елинек сконцентрировано на разрушении стереотипов общественного сознания. В произведениях Елинек нет положительных героев, проблемы не имеют решения. Так она задает эмоциональную тональность, мрачную и безысходную, которая является главной особенностью ее творчества.

Обратимся к ранним романам Э. Елинек — «Михаэль» и «Любовницы». Оба романа посвящены разрушению тривиальных взглядов современного общества, порождаемых массовой культурой. Женщина-герой романа Елинек — «пустышка», тонущая в странностях окружающего ее мира.

В романе «Михаэль. Молодежная книга для инфантильного поколения» Елинек обрекает двух юных героинь жить в мире, созданном телевидением и массовой культурой, пародией на мир реальный. Этот мир фрагментарен, в нем все искажено, как в

«кривом зеркале». Елинек обращается к молодым читателям, превращая своих персонажей в жертв «мыльных опер», решающих несуществующие проблемы. Героини Ингрид и Герда строят «воздушные замки», грезят о любви принцев и дорогих платьях. Но чуда не случается, писатель действует безжалостно. Она разрушает мифы о женской солидарности, равенстве мужчин и женщин, мужестве.

В романе «Любовницы» Елинек играет с композицией, превращая роман в пародию на сентиментальный роман. Героини повествования старше героинь «Михаэля», и цели их изменяются. Паула и Бригитта — невесты, мечтающие о повышении социального статуса, финансовом благосостоянии, уютном доме. Но Елинек быстро рушит мечты о «семейной идиллии»: муж-пьяница, дети-неудачники, нищета и «загнивание» в провинции, вечное непонимание с семьей мужа.

Два романа, относящиеся к раннему творчеству Елинек, объединяет отсутствие позитива — и в героях, и в разрешении ключевых коллизий. Идея разрушения переносится и на лингвистическое оформление текста: отсутствуют заглавные буквы в начале предложения, имена собственные, некоторые знаки препинания; ключевые слова выделены заглавными буквами — словно крик души.

В произведениях, относящихся к концу XX в., Э. Елинек начинает обращаться к теме фашизма и угнетенности своего народа, затрагивает тему женской природы и сексуальности, бросая вызов европейским философским и социальным традициям, вновь возвращается к темам насилия и угнетения женщины в современном обществе. Но теперь тексты Елинек выстроены с учетом грамматических правил.

Романы конца XX в. — «Перед закрытой дверью» и «Похоть» — тексты с множеством литературных и философских аллюзий. Основная мысль «Перед закрытой дверью» — человек не всегда есть то, что он из себя создает. В повествовании чувствуется влияние гениев экзистенциальной литературы Ж.-П. Сартра и А. Камю. Елинек подчеркивает невозможность вырваться из рамок: классовых или исторических. Ее герои идеализируют возможность на самоопределение, но самоопределение в чудовищном мире невозможно. Современный мир — мир черной трагедии. Пример — семья бывшего нациста Витковски, извращенца, избивающего жену на глазах детей. Бывших нацистов не бывает, насилие не исчезло, а лишь приняло другую форму, и равноправия не существует.

Попытаться выйти за границы социального положения можно лишь преступив грани дозволенного. Так главный герой Райнер

Витковски действует радикально и, стремясь к освобождению, физически устраняет свою семью. Он устраивает бунт против абсурдности и бессмысленности своего существования и совершает убийство. Вместо борьбы за жизнь, он выбирает смерть. И борясь с абсурдом, лишь усиливает его присутствие.

В романе «Похоть» (1989) Елинек вновь обращается к разрушению мифа о равноправии мужчины и женщины. Но на этот раз она не ограничивается семьей, а рассматривает общество в целом [2, 380]. Центральной фигурой романа становится женщина, которая подвергается насилию. Она настолько несчастна, что трагический финал неизбежен — героиня становится убийцей своего ребенка. Каждую часть текста Елинек начинает с физиологических описаний извращений, проводя параллели с состоянием и смыслом самого мироздания. Погружение в контекст семьи, любви и природы разоблачает мир лжи, лицемерия и насилия.

В 1983 г. выходит роман «Пианистка», который позже признают ключевым произведением писательницы. Главная героиня романа — Эрика Кохут, несостоявшаяся пианистка, преподаватель фортепиано. День за днем она дает уроки, время от времени составляет компанию своим воспитанникам во время музыкальных вечеров, возвращаясь домой, отдыхает в обществе пожилой матери. Но это мир ее внешнего существования. Внутри Эрики существует другой мир, менее размеренный и гармоничный, в котором бурлят страсти, разгораются приступы ненависти и страха. Топливом для этого адского костра становятся многочисленные комплексы Эрики.

Образ музыки как упорядочивающего начала освобождается в романе от традиционного понимания. Музыка громко звучит на протяжении всего повествования, но она стихийна и неуправляема, как и Эрика. Елинек играет с метафорой музыки, отрицая ее метафизичность, но настаивая на ее низовой телесности и буквально физической осязаемости. На музыкальном вечере «гости набрасываются на яства и с громким чавканьем уплетают рагу из барочной музыки». Тело Эрики сравнивается с «единственным вместительным холодильником, в котором искусство хорошо сохраняется».

Музыкальное образование обычно воспринимается как одно из обязательных условий развития гармоничного человека. И главная героиня становится жертвой этого стереотипа, навязываемого ей матерью, желающей видеть дочь великим музыкантом.

Мать Эрики еще один женский образ, который является ключевым для повествования. Вновь Елинек наделяет свою

героиню тяжелым характером и шокирующей судьбой. Мать Эрики — властный деспот, использующий ребенка как средство сублимации собственных проблем: «Когда она (мать) <…> увидела выползающий из ее собственной утробы бесформенный комок глины, она не мешкая принялась энергично месить и обрабатывать его, стремясь сохранить чистоту и утонченность». Упиваясь собственным эгоизмом, мать заставляет дочь посвятить жизнь музыке и превращает ее в машину для зарабатывания денег и славы. Музыка, которая является квинтэссенцией свободы, в жизни Эрики становится механизмом унижения и подавления.

Центральная тема романа — отношения полов. Мужчин и женщин Елинек разводит по разным сторонам мироздания, они все еще сохраняют свое положение в обществе, но при этом все они безлики. Эрика, как сосредоточие комплексов, страхов, ненависти и жестокости, остается существом без пола. Мужчина принимает обличие охотника в современном обществе, а женщина — мистического злого начала, которое в любое время можно заменить надувной куклой. Так и героиня воспринимает свое тело как «страшно чужое». Единственный для Эрики способ вернуть чувствительность — причинить себе боль. Комплекс неполноценности в Эрике с раннего детства провоцирует мать. Эрика чувствует, что все время находится под присмотром мамы, ей никуда не деться. У Эрики нет возможности естественно удовлетворить свои желания, поэтому, как и Райнер Витковски, она пытается освободиться, перейдя грань природной нормальности. Мазохизм становится решением в получении запретного удовольствия.

Мазохизм Эрики становится «ключом» к разгадке ее личности. В одиноких плотских утехах она видит проявление собственной элитарности, успокаивающее ее больное самолюбие. Но и это перестает приносить плоды, когда она знакомится с молодым пианистом, ее учеником, двадцатишестилетним студентом Вальтером Клеммером.

Связь с Эрикой для молодого человека является опытом совращения, чего он практически не скрывает. Он ищет выгоды. Эрика же испытывает двойственные чувства: она не хочет попадать под контроль своего студента, но, с другой стороны, она испытывает потребность в «нормальных» отношениях. Героиня начинает строить планы, мечтать, мыслить стандартами, заполняя голову пустыми мыслями о любви. Так Елинек вновь возвращается к героиням ранних романов, живущих наследием массовой культуры и телевидения: «Только она, он, маленькая комната в гостинице и любовь!».

Появление нового объекта любви замещает старый — мать

Эрики. У молодой женщины появляется желание съехать с квартиры матери, но она боится нарушить прежний порядок вещей. Героиня колеблется, и мазохизм в отношениях с Клеммером становится искуплением вины перед мамой. Строя отношения с Клеммером по модели своих отношений с матерью («господин-подчиненный»), Эрика пытается самоутвердиться. Но Клеммер не хочет с этим мириться, и героине приходится испытать на себе настоящее мужское насилие, после чего ее иллюзии рассеиваются.

Циничная ирония — значимая интуиция Елинек. Ее мир — мир перверсий. Эрика мечтает о блестящей карьере пианистки, но работает учительницей музыки. Хочет стать привлекательной, но скрывается за несколькими слоями одежды. Стремится к настоящей любви, но подвергается грубому насилию. Пытается мстить любовнику, покончить жизнь самоубийством, но и здесь терпит фиаско. Единственное, что подсказывает обессилевшей Эрике ее отчаяние — ударить себя ножом в плечо. Она стремится навстречу жизни, но не сдвигается ни на сантиметр с «мертвой точки», в которой мы встречаем ее на первой странице произведения. Роман начинается словами: «В квартиру, в которой она живет вместе с матерью, учительница музыки Эрика Кохут врывается как ураганный ветер». И заканчивается практически также: «Эрике известно направление, в котором она идет. Она идет домой. Она идет и постепенно ускоряет шаги». Круг судьбы главной героини, как и круг романного текста, замыкается.

Смерть — символ статичности — правит миром романа, принимая образ черной дыры. Эрику преследует отвращение к деторождению, часто проявляющееся в повествовании: «рыхлый прогорклый плод», ощущаемый героиней внизу живота, способен породить на свет лишь смерть. «Эрика в своих мыслях с отвращением расписывает, как она, словно бесчувственная зияющая дыра в метр семьдесят пять длиной, будет лежать в гробу и как смешается с землей; дыра, которую она презирала и держала в небрежении, полностью забрала над нею власть. Она превратилась в Ничто. И ничего другого для нее больше не существует». Эрика целостна в саморазрушении.

Получив в 2004 г. Нобелевскую премию, Елинек высказала сожаление, что теперь станет публичной фигурой против своей воли. Также она предположила, что премия ей вручена как писательнице-феминистке. По ее словам, это не правильно, так как существуют более одаренные представители этого жанра. Но, главное, Елинек не считает себя транслятором феминистских идей.

В настоящее время Эльфрида Елинек пишет для радио и

театра, живет в Вене и Мюнхене. Она предпочитает затворнический образ жизни, редко выходит на люди, почти не дает интервью, общаясь с миром через Интернет.

Литература

1. Акашева Т. В. Разрушение мифов современного общества в ранней прозе Э. Елинек: автореф. дис. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2009.
2. Воротникова А. Э. «Неженский» роман Эльфриды Елинек «Пианистка» // Балтийский филологический курьер. Калининград: Изд-во Российского государственного университета им. И. Канта, 1987–2005. № 5. С. 371–386.
3. Елинек Э. Любовницы / пер. с нем. А. Белобратова. СПб., 2007.
4. Елинек Э. Перед закрытой дверью роман / пер. с нем. А. Белобратова. СПб., 2007.
5. Елинек Э. Пианистка / пер. с нем. А. Белобратова. СПб., 2005.
6. Красильников А. Н. Произведения лауреатов Нобелевской премии по литературе на русском языке (1901–2010). История и биографические списки. СПб., 2011. 172 с.
7. Эльфрида Елинек. Биография. [Электронный ресурс]: [биография австрийской писательницы] // Либрусек. URL: https://lib.rus.ec/a/3088/fb2/de/tragedy

От Италии и Португалии до Аргентины и Японии

Хорхе Луис Борхес
А. В. Татаринов

Хорхе Луис Борхес (1899–1986) — гениальный писатель, родившийся из очень талантливого читателя. Не личные страсти, житейские битвы и страдания в контексте социальнополитических эпосов рождают сюжеты, а кабинетное погружение в книги, в раздумья над случившимися в поэмах и романах конфликтами, в логику поведения героев разных эпох и жанров. Литературность предстает высшей формой существования сознания, благодарного миру за услышанные речи, оформленные в эстетически совершенных знаках.

Живые чувства — в спокойно переносимом кризисе. Дружба, любовь, детский смех и семейные ссоры редко попадают на страницы борхесовских текстов. Бытовое не может устоять перед бытийным: на первый план выходят игры со временем и пространством. Главное — модели, версии, эксперименты. Нет никаких романов, только короткие рассказы, лаконичные стихотворения или сюжеты, которые длятся один или несколько абзацев, в сознании читателя расширяясь до объемной истории. При общении с Борхесом на чтение тратишь минуты, а размышление над тем, что пришло после трехчетырехстраничного погружения, может не иметь четкого временного предела.

Борхеса пространство всемирной словесности поощряет к путешествию, которое может длиться от первых сказок до последних молитв. Истинный читатель должен жить долго, потому что скука не успеет прийти к нему. Долго жил и сам аргентинский писатель, родившийся в Буэнос-Айресе, с детства говоривший на испанском и английском, рано начавший публиковаться (в 10 лет — перевод «Счастливого принца» О. Уайльда), долго живший в Европе и — постоянно писавший: стихи, прозу, похожую на публицистику, статьи, напоминавшие удивительные рассказы; писавший один, и в соавторстве с друзьями; охотно составлявший разнообразные антологии и энциклопедии.

Борхес прожил относительно спокойную, внешне малособытийную жизнь, миновав даже семейные катаклизмы. Правда, женился, но за несколько месяцев до смерти, которая последовала в Женеве, когда писателю было 86. Почти полжизни нес наследственный, полученный от отца недуг — слепоту, погрузившись во тьму задолго до кончины. Но и там был свет —

бесконечного слова, с которым не бывает темно. Трагедию утраты зрения Борхес перенес как стоик — без единой жалобы. Возможно, вынес из недуга то ощущение прохладной пустоты, которое так часто появляется в борхесовских произведениях.

В миниатюре «Кладбище Реколета», написанной в 1984 г., Хорхе Луис Борхес вспоминает отца, «научившего не верить в невыносимое бессмертие». Вывести имена и идеи из ада, показать, что мысль о вечном наказании за поступки, совершенные во времени, говорит о жестокости, а не о справедливости, — одна из главных задач Борхеса, которую он решает на протяжении всего творческого пути. Ад воодушевляет аргентинского писателя как образ, показывающий безграничные возможности человека в концептуализации фантастических идей, в превращении видения и сна в неоспоримый факт, в юридический знак. Но совсем иное дело — нравственная позиция тех, кто считает вечный ад необходимым и разумным пространством. В «Продолжительности ада» уже первая фраза сообщает об исходе из бездны: «Среди плодов человеческого воображения Ад больше других потерял с годами». Речь идет не только о кризисе христианства, всегда восхищавшего Борхеса мощью фантазии, но и о становлении нового — литературоцентричного — гуманизма.

Ад — суровая концептуализация вечности, признание ее в самых мрачных формах, посылающих сигнал о железной справедливости бытия, не имеющего ничего общего с милосердием. Литература, стремясь к вечности, понимает относительность всех образов, которые она предлагает для нее. Ни один из фантомов, порожденных сознанием, не должен становиться навязчивым, неотменимым присутствием. Образ наделен потенциальной вечностью: каждое обращение к нему вновь возобновляет интенсивную жизнь, диалог через века, но у читателя всегда есть право *закрыть* образ, еще раз пережив радость и возвышенную эфемерность любого порождения ума. Тем и тяжела мысль об аде, что она пытается допустить в мироздании вечность зла, без конца разыгрывающего свой собственный спектакль, далекий от катарсических эффектов.

Вечность наказания, из которой не выбраться, представляется Борхесу мрачной «литературой», сумевшей приобрести статус «жизни». Точнее, «жизни», полностью вобравшей в себя «смерть» и придавшей ей бесконечность. В том и милосердие литературы, что она, предполагая переход от одного сюжета к другому, избавляет читателя от тоталитаризма частной истории, которой может захотеться монополизировать мир идей. Литература для Борхеса — смягчение и спасение в относительности тех образов,

на которые претендует ритуал.

Борец со злом рискует оказаться носителем зла, его заигравшимся адептом. «Наделяя вечностью муку, мы увековечиваем зло. Господь, утверждает Роте, не согласился бы на такую вечность для созданного Им мира. Отвратительно думать, что грешник и дьявол вечно смеются над благим помыслом Творца. <…> Считать провинность бесконечной из-за покушения на Бога, чье бытие бесконечно, все равно, что считать ее святой, поскольку Бог свят…». В заметке «Лесли Уэзерхед “После смерти”» Борхес напоминает, что сон о спасении из ада снился Оригену. В интерпретации английского священника он умещается в одной фразе: «И пока на земле есть хоть один грешник, в Раю не может царить блаженство».

Примером литературного избавления от ада может послужить текст «Оправдание Псевдо-Василида». Гностическая философия, к которой часто обращался Борхес, предстает в этом лаконичном эссе устойчивым и вполне логичным объяснением существования зла. Удел истинного Божества, удаленного от мира, — «плерома»/«полнота», «невиданный музей платоновских архетипов, умопостигаемых сущностей, универсалий». Этот Бог абсолютен, неподвижен, он не требует молитв и жертвоприношений, как и не обладает способностью отвечать на них. Этот Бог одновременно есть все и ничто, его удел — чистый апофазис. Человек, который говорит о величии Абсолюта, и тот, кто твердит о его полном отсутствии, могут найти точку соприкосновения, ведь этот Бог Василида избавлен от страстей и слов, его уделом не является к кому-либо обращенная речь, гнев или милость. Этого Господа не касается зло, впрочем, и добро ему неведомо, потому что в плероме отсутствует дробление. Здесь нет полюсов, этот Бог — до зарождения «плюсов» и «минусов», которые появляются с эманациями низших божеств. Лишь триста шестьдесят пятый бог («содержание божественности стремится в нем к нулю») творит материальную землю — во многом случайное, неудачное произведение, в котором несовершенство демиурга отражено в человеке, а величие Плеромы лишь далекий свет, изредка напоминающий о себе в едва уловимых сигналах интуиции:

«мы — неосторожная либо преступная оплошность, плод взаимодействия ущербного божества и неблагодатного материала».

«Условный Бог» ни в чем не виноват, он — неподвластное уму совершенство, некий благой корень непроявленного бытия, изначально избавленного от всякой коррозии. Впрочем, в этом гностическом мифе по-настоящему есть лишь то, чего нет в мире

воплощенных, материализованных сущностей. Скепсис по отношению к бесталанному демиургу, обрекшему души на телесный плен, сочетается с пламенным стремлением к Абсолюту, который открывается как всеединство и вечный покой, сближающийся в качестве и интенсивности своего несуществования с буддийской нирваной. Человек — пленник, но и тот, кто своей страстной, материализованной формой пленил дух — частицу высокого бытия, раздробленного земными — демиургическими — законами.

Повествователь не избегает резких оценок, рассказывая о «еретической доктрине», о «зловещих вымыслах», о «безумных и нечистоплотных историях». Но это формальное осуждение не может скрыть радости Борхеса от созерцания трагической картины мира в мифологии гностиков, соединяющей Бога, который не может сделаться человеком в силу своего неизменяемого величия, и человека, так и не достигающего небес как раз из-за своей человечности. Завершается текст типичной для Борхеса версией: а что было бы в случае победы гностиков, их «предположительного триумфа»? «Тогда победа Александрии, а не Рима, безумные и нечистоплотные истории, приведенные мной выше, покажутся логичными, возвышенными и привычными. Сентенции — вроде “жизнь есть болезнь духа” Новалиса или вроде отчаянной “настоящей жизни нет, мы живем не в том мире” Рембо — будут пламенеть в канонических книгах».

В этой версии несостоявшейся «священной истории» гностицизм косвенно сближается с атеизмом: «Представления вроде отталкивающей идеи Риттера о звездном происхождении жизни и ее случайном попадании на нашу планету встретят безоговорочное принятие жалких лабораторий». Да и не такие уж эти идеи «жалкие» и «отталкивающие», если завершается текст следующим вопросом: «И все же не лучший ли это дар — прозябать в ничтожестве и не вящая ли слава для Господа быть свободным от творения?». Для Борхеса, играющего с религиями в интеллектуально-поэтическую игру, истинный Бог — тот, которого нет.

Еще раз вернемся к «Продолжительности ада». Опровергнув доводы в пользу вечности адских мучений, Борхес вновь превращает обсуждение религиозного догмата в *литературу*. В «Оправдании Псевдо-Василида» вдруг появились Новалис и Рембо, принесшие гностикам поэтическую победу. В «Продолжительности ада» образ вечных мук, преодоленный как нравственная несообразность, возвращается как свободный выбор человека, как романтическая трагедия: «И вот надо мною высится третий, единственно значимый довод. Он таков: есть вечность Рая

и вечность Ада, ибо этого требует достоинство нашей свободной воли; либо труд человека воистину вечен, либо он сам — всего лишь пустая химера. Сила этого аргумента не в логике, она в драматизме, а это куда сильней. Он предлагает безжалостную игру, даруя нам жестокое право губить себя, упорствовать во зле, отвергать дары милосердия, предаваться неугасимому огню и собственной жизнью наносить поражение Богу… <…> Твоя судьба, предупреждают нас, нешуточна, и вечное проклятье, как вечное спасение, подстерегает тебя в любую минуту, — эта ответственность и есть твое достоинство».

Это не значит, что ад — как догматическая концепция — вернулся. Просто еще раз Борхес обратился к торжеству мысли, воли и поэзии над любой формой предопределения. Эсхатология Борхеса — исход из последствий христианской эсхатологии. Железной вечности ада писатель противопоставляет «воистину достойное и красивое бессмертие» доктора Гендерсена («Искусство оскорбления»), ответившего обидчику, плеснувшего в него в пылу полемики стакан вина: «Это, сэр, лирическое отступление. Теперь я жду ваших аргументов». Хорошо и тихое бессмертие античного поэта, потерявшего имя в памяти людей, но оставшегося в едва слышной песне соловья на закате («Малому поэту из греческой антологии»): «Где след этих дней, / которые принадлежали тебе, сплетались / из бед и удач и были твоей вселенной? / Все они смыты / мерной рекой времен, и теперь ты / — строка в указателе. / Другим даровали боги бессмертную славу,/ эпитафии, бюсты, медали и скрупулезных биографов, / а о тебе, неприметный друг, известно одно: / что соловья ты заслушался на закате. / <…> На других направили боги / луч беспощадной славы, / проникающий в недра, не упуская ни щели, / славы, которая сушит розу своей любовью, / — с тобой, собрат, они обошлись милосердней». Есть такое счастье — *едва быть*, почти не существовать, далекой строчкой из исчезнувшего времени касаясь жизни, от которой ты ничего не требуешь.

И есть такое насилие над человеком, одно из самых страшных испытаний в борхесовском мире — бессмертие. Время, всегда сохраняя для человека память о том, к какому пределу устремлена каждая отдельная жизнь, наполняет мгновение удивительным чувством настоящего, которое лишь тогда имеет смысл, когда неотменяемая угроза будущего *без тебя* превращает бытие в поэзию, в гениальную элегию, сохраняющуюся лишь под знаком смерти. Смерть тревожит, тяготит, отменяет рай на земле, подгоняет старение, сталкивает с зеркалами — проекциями немилосердного времени. Смерть заставляет дышать и двигаться, так как не вечно будет дышать человек, не всегда его шаг будет

нужен миру, уже предвкушающему шаги иных героев. Экзистенциалисты много писали о том, что знание смерти обессмысливает жизнь, лишает ее энергии и «запечатывает» в абсурде. Для Борхеса присутствие смерти — сбережение поэзии, сохранение легкости существования, той трагической ноты, без которой как раз и настал бы настоящий абсурд. Борхесовская эсхатология — выход в пространство постсуществования, исход из мира времени, будущее небытие, трепетно оберегающее драматизм явления всякого человека. Человек, да и сама история имеют смысл лишь потому, что они умрут.

О безграничной тоске вечной жизни — рассказ Борхеса «Бессмертный». Город Бессмертных — тех, что испили из реки, чьи воды дарят вечную жизнь, — не приносит радости: «… Светлый Город Бессмертных внушил мне ужас и отвращение. <… > Куда ни глянь, коридоры-тупики, окна, до которых не дотянуться, роскошные двери, ведущие в крошечную каморку или в глухой подземный лаз, невероятные лестницы с вывернутыми наружу ступенями и перилами. А были и такие, что лепились в воздухе к монументальной стене и умирали через несколько витков, никуда не приведя в навалившемся на купола мраке. <… > *Этот Город, подумал я, ужасен; одно то, что он есть и продолжает быть, даже затерянный в потаенном сердце пустыни, заражает и губит прошлое и будущее и бросает тень на звезды. Пока он есть, никто в мире не познает счастья и смысла существования*. Я не хочу открывать этот город; хаос разноязыких слов, тигриная или воловья туша, кишащая чудовищным образом сплетающимися и ненавидящими друг друга клыками, головами и кишками, — вот что такое этот город». Возле города живут «троглодиты», испившие из «мутного песчаного потока» и *опустившиеся* в бессмертии: «Жизнь Бессмертного пуста; кроме человека, все живые существа бессмертны, ибо не знают о смерти; а чувствовать себя Бессмертным — божественно, ужасно, непостижимо уму. <…> Наученная опытом веков, республика Бессмертных достигла совершенства в терпимости и почти презрении ко всему. Они знали, что на их безграничном веку с каждым случится все. В силу своих прошлых или будущих добродетелей каждый способен на благостыню, но каждый способен совершить и любое предательство из-за своей мерзопакостности в прошлом или будущем. <…> Я знаю таких, кто творил зло, что в грядущие века оборачивалось добром или когда-то было им во времена прошедшие… <…>…Они потеряли способность к состраданию. <…> Не интересовала их и собственная судьба. <…> Все Бессмертные способны сохранять полнейшее спокойствие; один, помню, никогда не поднимался

даже на ноги: птица свила гнездо у него на груди».

Картафил и Гомер, едва помнящий о том, что это он когда-то написал «Илиаду», отправляются на поиски реки, смывающей воды бессмертия, ибо в смерти герои, «хлебнувшие» вечной жизни, находят единственно возможный катарсис. Может быть, и предпочтение, которое Борхес отдает малой форме, текстам, длящимся лишь несколько страниц, тоже связано с этой философией недолго длящейся жизни, в своей кратковременности имеющей значение?

Смерть, приносящая смысл, часто появлялась в текстах аргентинского писателя. В рассказе «Тайное чудо» Яромир Хладик, приговоренный фашистами к расстрелу, сожалеет о недописанной трагедии «Враги» и просит у Бога год для окончания работы. Предсмертный миг — солдаты с взведенными винтовками, тяжелая капля дождя, скользящая по щеке — открывает в себе иное время, в сознании приговоренного равное двенадцати месяцам. После того как Хладик нашел последний эпитет, который, как и вся трагедия, сочинялся под знаком расстрела, пуля завершила жизнь. В рассказе «Богословы» полемика двух теологов, рискующая стать вечной и совершенно бессмысленной из-за постоянно меняющихся стереотипов, разрешается кончиной, открывающей, что для Бога ортодокс и еретик, обвинитель и жертва — одна и та же личность. «Вторая смерть» — повествование о доне Петро Дамиане, который струсил в молодости в реальном бою и всю оставшуюся жизнь мечтал об искуплении позора. Искупление было даровано ему в момент смерти, когда он наконец-то сделал бывшее небывшим, переиграл давний сюжет и умер героем, вытеснив в памяти стареющих бойцов образ труса, не сумевшего выдержать испытание судьбы. В рассказе «Дом Астерия» из-под гнета мифологического предопределения Борхес освобождает Минотавра, смертельно уставшего в своем лабиринте, вынужденного с настойчивой повторяемостью каждые девять лет «избавлять от зла» девять человек. Так бы и длилась для Астерия пустая вечность, если бы не его персональный мессия — Тесей. Астерий трепетно ждет спасителя. Тесей приходит, превращая вечность хозяина и узника лабиринта в катарсический момент смерти, расколдовывающей миф. Бог Борхеса — освобождение: от безжалостного давления бессмертия, от надоевшей обязательности канонизированного мифа, от безысходного ада, которому писатель отказывает в вечности, сохраняя как образ — которому до́лжно быть легким, как и другим образам.

Бог Борхеса — это освобождение от Бога. Само название текста «От некто к никто» показывает движение *теологической*

мысли автора. Это очень своеобразная теология, ведь Бог существует здесь лишь в негативных, апофатических суждениях. Борхес вспоминает (Псевдо)Дионисия Ареопагита, заявившего, «что ни один предикат к Богу неприложим». Цитирует слова Шопенгауэра, комментирующего «CorpusDionysiacum»: «Это богословие — единственно верное, но у него нет содержания». Говорит о Скоте Эриугене, который возвел Бога к «первоначальному ничто»: «Он есть Ничто и еще раз Ничто, и те, кто Его так понимали, явственно ощущали, что быть Ничто — это больше, чем быть Кто или Что». Затем оказывается, что апофатическая теология — не цель, а средство окончательного распыления богословских сущностей в интуиции, которая незаметно соединяет христианина Дионисия с Буддой или Шопенгауэром, причем «Ареопагитики» достаточно быстро растворяются в «Мире как воле и представлении». В соединении Бога и Ничто закономерно сохраняется именно Ничто. Впрочем, оно же — безличное Все: «Быть чем-то одним неизбежно означает не быть всем другим, и смутное ощущение этой истины навело людей на мысль о том, что не быть — это больше, чем быть чем-то, и что в известном смысле это означает быть всем».

Путь от Некто к Никто проходит любая культовая личность — например, Шекспир. Как всегда, цитаты иллюстрируют идею: «Шекспир был как все люди, с тем лишь отличием, что не был похож ни на кого. Сам по себе он был ничто, но он был всем тем, чем были люди или чем они могли стать» (Хэзлитт); Шекспир — «океан, прародитель всевозможных форм жизни» (Гюго). Эта мысль выстраивает сюжет миниатюры «Everything and nothing». Ее первая фраза: «Сам по себе он был никто; за лицом (не схожим с другими даже на скверных портретах эпохи) и несчетными, призрачными, бессвязными словами крылся лишь холод, сон, снящийся никому». Вся жизнь Шекспира — стремление не быть богом Никто. Он учит латынь и греческий, женится, становится актером, наконец, начинает бороться с «отвратительным вкусом нереальности» сочинением «других героев и других страшных историй». Лишь Никто способен стать Всем: «Никто на свете не бывал столькими людьми, как этот человек, сумевший, подобно египетскому Протею, исчерпать все образы реальности». Устав от чудовищного многообразия сюжетов, бросил театр, вернулся в родной город, стал предпринимателем, потом умер. Завершается текст встречей иллюзорного Бога с иллюзорным человеком в безграничном пространстве творческого воображения: «История добавляет, что накануне или после смерти он предстал перед Господом и обратился к нему со словами: «Я, бывший всуе столькими людьми, хочу стать одним — собой». И глас ответил

ему из бури: «Я тоже не я; я выдумал этот мир, как ты свои созданья, Шекспир мой, и один из призраков моего сна — ты, подобный мне, который суть все и никто».

Если читатель ищет доказательств, что философия и литература выше и правильнее религии, то в мире Борхеса он найдет успокоение. Аргентинский писатель много знает о христианском богословии, постоянно обращается к его мотивам, обыгрывает разнообразные ходы духовной мысли, но никогда не призывает читателя к суду над той или иной ересиологической концепцией. Ересь для Борхеса не менее интересна, чем канон, потому что в ней больше сумасшедшей свободы и трагизма, приводящего героя (например, Нильса Рунеберга из «Трех версий предательства Иуды») к смерти, но позволяющего изумиться напряжению религиозной страсти. Этот тип переживания нужен Борхесу, что не мешает ему оставаться бесстрастным, с интеллектуальным интересом наблюдающим за поиском и гибелью героев. Тяжкие или счастливые прозрения подстерегают персонажей «Заира», «Фунеса, чуда памяти» или «Алефа». Автор, воссоздав и оценив технологию прозрений, удивив читателя встречей с чудом сознания, остается улыбающимся коллекционером, который никогда не пожелает устроить свою жизнь на «материале» одного из «чудес». Борхес не устает демонстрировать силу литературы как метода: внедриться в философию и богословие, математику, историю, лингвистику или криминалистику, уловить внутренние законы иных дисциплин мышления и сделать их художественно легкими, включить в пространство риторической игры. Но эта игра никогда не снижает потенциал используемых объектов. Они образуют такие сюжетные взаимоотношения, что появляется мысль о новых логиках, о научной фантазии, способной изменить не только художественную литературу. «Пьер Менар, автор Дон Кихота» — не только текст о «подвиге» повторения слово в слово нескольких страниц романа Сервантеса, но и методика бесконечного чтения, когда изменение контекста читателя должно привести к обновлению казалось бы устойчивого и давно состоявшегося произведения.

В мире Борхеса нет претензий к бытию, столь частых в словесности XX в. Нет Бога, способного подчинить жизнь человека ясной нравственной цели, но нет и экзистенциального богоборчества, парадоксально возникающего там, где вроде бы уже и бороться не с кем. Аргентинского писателя не интересует проблема зла. Нет персонально выраженного Божества, нет и персонифицированного дьявола, растворившегося вместе с эпическим планом превращения мироздания в ад. Над

борхесовским человеком нет Господа, который призывает подняться в Небо, отрешив себя *вечного* от себя *временного*. Под борхесовским человеком нет дьявола, который стремился бы онтологизировать *временное*, превратив *тело* и *страсть* в истинные лица погибших людей. Дуализм здесь может быть наваждением героя, но никак не автора, получающего, впрочем, эстетическое наслаждение от созерцания битв в пространствах сознания, захваченных дуализмом.

Борхесовский мир — яркий, фантасмагорический Вавилон или компромиссный Рим, но никак не монотеистичный Иерусалим или суровая Аравия Мухаммеда. В рассказе «Лотерея в Вавилоне» повествование о Компании, управляющей всей цепью случайностей, всем немыслимым сочетанием причин и следствий, постепенно трансформируется в выдвижение версий, приписанных «маскирующимся ересиархам»: «Компания *никогда не существовала и не будет существовать*»; «весь Вавилон — не что иное, как бесконечная игра случайностей». В рассказе «Вавилонская библиотека» идет поиск универсальной книги, которая будет кратким изложением всех остальных книг. Но такой книги нет. Возможно, Библиотека «бесконечна и периодична», но это не значит, что у нее есть центр, некий главный зал, где самые важные «произведения» исчерпают содержание всех остальных томов.

Мир Борхеса печален и оптимистичен одновременно. Оптимистичен, потому что нет преследователей человека, желающих умертвить его душу, нет ада, запечатывающего навсегда, нет враждебной бесконечности. Если и есть неуходящие страхи, то нет для них непреодолимых причин. Жизнь быстро пройдет и исчезнет, но можно провести ее в приятном и относительно безопасном чтении, наблюдая за сменой познавательных и по-своему красивых *кадров*. А если читатель умен и трудолюбив, наблюдение принесет познание, избавляющее от последних страхов.

Все, сказанное об оптимизме борхесовского мира, вполне подходит и для представления его печали. Этот сплав оптимизма, вызванного пустотностью мира, и печали, вышедшей из того же источника, — в «Молитве», «произнесенной» Борхесом в 1969 г.: «…Просьбы, насколько я понимаю, неуместны. <…> Ход времени — головокружительное переплетение причин и следствий. Просить о любой, самой ничтожной милости значит просить, чтобы стальная хватка этих силков ослабла, просить, чтобы они порвались. Такой милости не заслужил никто. Не хочу молить, чтобы мои грехи простились: прощение — дело других, а спасти себя могу только я сам. Прощение обеляет жертву, но не

виновника: его оно просто не касается. <…> Пути мира неисповедимы, но важно не упускать одно: ясной мыслью и праведным трудом мы помогаем мостить эти непостижимые для нас пути. Хочу умереть раз и навсегда, умереть вместе со своим всегдашним спутником — собственным телом».

«Молитва» входит в книгу «Хвала тьме». Здесь же «Фрагменты апокрифического Евангелия» — трансформация Нагорной проповеди в современную нравственную философию, близкую стоицизму, еще один текст «печального оптимизма»: «Счастливы знающие, что страдание не венчает себя лавром. <…> Счастливы прощающие своих ближних, счастлив прощающий самого себя. <…> Благословенны не алчущие и не жаждущие правды, ибо ведают, что удел человеческий, злосчастный или счастливый, сотворяется случаем, который непостижим. <…> Ни один человек не есть соль земли. Никто ни одно мгновение жизни своей не был ею и не будет. <…> Не заслуживает содеянное человеком ни адского пламени, ни благодати небесной. <…> Я не говорю ни о мести, ни о прощении. Забвение — вот единственная месть и единственное прощение. <…> Ищи ради счастья искать, но не находить… <…> Ничто не строится на камне, все на песке, но долг человеческий строить, как если бы камнем был песок… <…> Счастливы запечатлевшие в памяти слова Вергилия и Христа, коих свет озаряет их дни. Счастливы любящие и любимые и те, кто может обойтись без любви. Счастливы счастливые».

Как некогда Лукрецию, Монтеню или Шопенгауэру, Борхесу нравится рассуждать о том, что личность исчезнет, растворится без следа, останется в не слишком устойчивой памяти еще живых, но тоже очень недолговечных товарищей по бытию. Текст превращается в медитацию, поэтому допустимы повторы, уже известные по прежним произведениям мысли. То, что звучало в «Молитве», звучит и в эссе «Бессмертие»: «…Я вовсе не хотел бы остаться Хорхе Луисом Борхесом, я хочу быть другим. Поэтому и надеюсь, что смерть моя будет окончательной и я умру целиком — и душой и телом».

Когда так говорит человек, сделавший много злого, его можно понять: тяга к небытию — просьба избавить от суда, дать полностью уйти от мира, не быть подсудимым. Но Борхес — не злодей. Его безупречный ум, давший неповторимую жизнь многим образам, мог бы стремиться к продолжению, мог бы и страдать от перспективы растворения в пространстве чуждом ума. Зачем все эти знания, что делать с культом книги и с самой библиотекой, раз *библиотекарь* обречен да еще принимает свою судьбу как справедливый дар, не стремясь отыскать «Книгу

Книг»?

В стремлении захватить вечность, сделать ее своей аргентинский писатель находит нечто эгоистическое, поспешное и непродуманное, заключающееся в согласии навеки остаться наедине с собственной памятью, с личным прошлым, далеким от совершенства и полноты. «Было бы ужасно оказаться вечным, так и существовать Борхесом. Я устал от себя, от своего имени, от своей известности и хотел бы покончить с этим», — пишет автор «Бессмертия», сближаясь с буддизмом, тут же отталкиваясь от идеи перевоплощений и оказываясь рядом с Шопенгауэром, который любил Восток, но сумел заглянуть «за буддизм» и обнаружить идею воли к жизни, не нуждающуюся в учении о реинкарнации. Этой силе, «прокладывающей путь сквозь материю и даже наперекор материи», следует сказать «нет». Тогда каждая фраза, посвященная вечности, будет новым этапом окончательного успокоения: «В заключение скажу, что верю в бессмертие, но не индивида, а мира. Мы бессмертны, были и будем бессмертными. Исчезает тело, но остается память. Исчезает память, но остаются дела, труды, поступки — вся эта чудесная частица мирового целого, о котором мы так и не узнаем, и хорошо, что не узнаем». Пока еще остаются слова о том, что «в каждом из нас — все жившие до нас на свете», что настоящее бессмертие «обойдется без случайных фамилий и имен, обойдется без наших воспоминаний». И приходит мысль о том, что верить в то или иное религиозное бессмертие значит превращать вымысел в реальность, принимать фантастику как образцовую правду.

«Зачем всегда цепляться за прошлое? По-моему, это литературщина», — размышляет Борхес в предчувствии покоя. Да и есть всего лишь один человек, с которым, судя по всему, не может случиться ничего плохого. Ни молитвы, ни упования ничего не добавят к его участи. Об этом — стихотворение «Ты»: «Только один человек на земле рождался, только один человек на земле умирал. <…> Один человек умирал в больницах, на кораблях, в непосильном одиночестве, в привычной, родной спальне. Один человек видел необъятный рассвет. Один человек чувствовал свежесть воды, вкус плодов и мяса. Я говорю об одном, о единственном, об одиноком навеки». «…Все создано из будущего пепла / <…> Какое счастье быть неуязвимой / Водою Гераклитова потока / И вьющимся огнем, но в этот день, / Который длится и не иссякает, / Я чувствую, как вечен и недолог», — читаем в стихотворении «Адамов прах», утверждающем антиномизм борхесовского бессмертия.

Это совсем не значит, что «единый человек» всегда будет радоваться весне. У мира Борхеса, близкого мирозданию

Екклезиаста, есть все признаки осени, которая проецируется в будущее, знакомя читателя с образом закатной культуры. В «Утопии уставшего» мудрость жизни, переполнившая мир, становится его отрицанием. Будущее победило конфликты, нет больше войн, как и различий между народами. Никого не интересует ни прошлое, ни грядущее. Зачем разные языки, когда есть возрожденная для последнего единства латынь? Нет хронологии, нет истории, в школах учат сомневаться и забывать, ведь реальность уже ничего не значит. Пропали имена, отсутствуют события. Жизнь безымянных людей длится века, но за них нет шанса прочитать и десяток книг, потому что важно не читать, а перечитывать. Нет болезней и случайной смерти. Человек, давно ставший господином своей жизни и смерти, занимается искусством, философией, математикой или играет сам с собой в шахматы. «Не вижу смысла приумножать человеческий род. Кое-кто считает, что человек есть орган божества, которое с его помощью познает вселенную, но никому с достоверностью не известно, существует ли подобное божество. Кажется, сегодня на повестке дня постепенное или разовое самоуничтожение человечества», — без всяких эмоций сообщает рассказчик из будущего перед тем, как отправиться в «башню с куполом», которая оказывается крематорием, решающим последние проблемы. В памяти остаются «твердые, бледные черты», высокий рост, «длинные и тонкие пальцы» уходящего, а также предчувствие снега, который вот-вот пойдет и закроет собой мир, оставивший всякое сопротивление.

Это будущее — объективная судьба человечества или утопия, рожденная тем «бессмертием», о котором столь часто говорил Борхес? В этом закате есть своя тишина и покой, есть обаяние пустотности, ведь никто ни с кем не воюет, никто не кричит и не делает революций, но нельзя не заметить, куда именно совершается исход. Поэтизация крематория слишком затруднительна, чтобы обрадоваться бессмертию, равному уничтожению. Впрочем, текст назван предельно честно: «Утопия уставшего». Усталость спокойного мудреца свойственна Борхесу. Можно объяснить ее и многолетней слепотой, но это лишь часть проблемы. Культура — особая анестезия, способная заглушить боль, вызванную перспективой личного уничтожения, превратить ее в приятную усталость от многообразия образов и сюжетов, которые не дают окончательного, объективного решения проблемы жизни и смерти. Там, где христианин или мусульманин слышат призыв к вечной жизни, обещание всегда оставаться «Я», полностью победившим зло, Борхес находит не лишенное хитрости движение всемирной воли. У этой шопенгауэровской

воли одна задача — привязать индивидуума к бытию, включить его в процесс жизни — как временной, так и бесконечной. Борхес — не борец с волей, аскетизм ему совершенно чужд. Он побеждает ее созерцанием и пониманием, согласием с угасанием.

В борхесовской «Утопии уставшего» исход человека из существования тоже можно назвать мирным процессом:

«здесь каждый сам должен стать своим Бернардом Шоу, своим Иисусом Христом, своим Архимедом». Никто не навязывает извне, кем необходимо стать и как должно жить. Хаксли, Оруэлл, Замятин обещали тоталитарное будущее — выверт революционного века, обожествляющий единство в командной системе. У Борхеса давно победило одиночество: верховная власть упразднилась сама собой, политики стали знахарями и комиками. Райские небеса свернулись в книжный символ, в метафору, пригодную для перечитывания, но вовсе не для мучительных поисков смысла. Ад, столь очевидный у антиутопистов XX в., тоже пропал в «Утопии уставшего», потому что никто не хочет властвовать над другими, нет тех, кто желал бы придать собственной идее массовый масштаб. Утопия, которая создается уставшими для уставших, подпитывается не страстью к спасению, а предчувствием успокоения.

Мир Борхеса, отказавшийся от христианской эсхатологии, нельзя назвать немилосердным. Перспектива тихого угасания в непрочной памяти человечества здесь оплачивается стремлением понять и простить. В рассказе «Три версии предательства Иуды» Искариот обожествляется в сознании Нильса Рунеберга как тайный Бог, скрывшийся от человека в немыслимом кенозисе. Спустя три десятилетия в «Секте тридцати» образ Иуды появляется снова. В «трагедии распятия» были те, кого вели, и те, кто шел сам. Добровольных участников было двое: «Искупитель и Иуда. Последний выбросил тридцать монет, ставших ценой спасения человеческих душ, и тут же повесился. Ему, как и Сыну Человеческому, исполнилось тридцать три года. Секта одинаково чтит обоих и прощает остальным. Никто не виновен; каждый, осознанно или нет, исполняет план, предначертанный мудростью Всевышнего. И потому слава принадлежит всем».

В эссе «Эммануэль Сведенборг» идет речь о религиозном космосе, который вполне бы устроил Хорхе Луиса Борхеса, если бы он верил в возможность религиозного космоса. В потустороннем мире Сведенборга краски ярче, чем у нас, «мир иной более наполнен жизнью, чем наш». За пределами земной жизни сохраняется свободная воля, человек сам принимает решение (по интересам, так сказать), куда ему направиться — в рай или ад: «Человек сравнивает, разговаривает, выбирает себе

общество по своему вкусу. Если у него демонический нрав, он предпочтет общество демонов. Если ангельский — общество ангелов». В раю не требуются постоянные молитвы, безостановочное восхваление Бога: «Рай Сведенборга — этой рай любви и труда. Это мир альтруизма. Каждый ангел работает для других, все трудятся друг для друга. Там недопустима праздность. Рай не является вознаграждением. Если у человека ангельский нрав, он будет жить в раю и ему будет хорошо. Но у сведенборговского рая есть еще одна важная особенность: его обитателям присуща высокая степень интеллекта». В раю трудно тем праведникам, кто был в покаянии, но остался беден разумом. «Сведенборг предлагает нам спастись, обогащая свою жизнь. Спастись через праведность, добродетель, а также через разум», — подводит итог Борхес. Этот разум подсказывает, что человека никому и ничему не удержать. Отсутствует человек и под могильной плитой, о чем пишет Борхес в «Кладбище Реколета»: «Там, под эпитафиями и крестами, нет почти ничего. Не будет там и меня. А будут волосы и ногти, которые так и не узнают, что все остальное мертво, и не перестанут расти, пока не превратятся в прах. Не будет меня, обреченного стать частью забвения — бестелесной субстанции, из которой создан мир».

В лекции «Буддизм», прочитанной Борхесом в Буэнос-Айресе в 1977 г., писатель сообщает, что не исповедует одну из мировых религий, но относится к ней с «глубочайшим почтением». «Праведный буддист может быть лютеранином, методистом, пресвитерианцем, кальвинистом, синтоистом, даосом, католиком, может быть последователем ислама или иудейской религии без всяких ограничений. Напротив, ни христианину, ни иудею, ни мусульманину не дозволяется быть буддистом», — пишет Борхес, подчеркивая терпимость восточного учения, его философский, а не религиозный характер.

У Будды есть свой миф, но праведный буддист знает, что не поклонение человеку, бывшему Сиддхартхой Гаутамой, приближает к истине, а следование принципу, который предполагает отказ от внешнего почитания и молитв, а не удержание всего ритуального контекста, часто отделяющего религиозный уровень от чисто философского. Последовательное исчезновение Бога, Будды и даже эпизода творения мира, необходимость преодоления «Я» делают буддизм апофатической культурой: «отсутствие» здесь важнее «присутствия»; личное переживание «трех встреч» со стариком, прокаженным и мертвецом должно убедить, что все, облеченное в материю, стремится к исчезновению, мир в его телесной форме не закрепить в вечности. Следует искать выход из этого мира, где

обманчивое обаяние тел заставляет возвращаться снова и снова, множа страдания и откладывая спасение. Будда учил преодолевать крайности: «Человек не должен чрезмерно предаваться ни плотской жизни из-за того, что жизнь плоти низменна, неблагородна, постыдна и горестна, ни аскетизму, который тоже неблагороден и горестен».

Борхеса привлекает слово об «умеренной жизни», позволяющей оставаться философом и не предаваться мифологизации той пустоты, которую можно обнаружить во всех религиях, склонных отождествить вечность с одним из душевных состояний, близких к состояниям телесным. Из лекции ясно, что призыв восточного мудреца совпадает с учением самого близкого Борхесу философа: «Для Шопенгауэра, мрачного Шопенгауэра, и для Будды мир — это сон, мы должны перестать думать о нем… <…> Мы должны отказаться от страсти. Человек, совершивший самоубийство, навсегда останется в мире снов. Мы должны понять, что мир — это видение, сон, что жизнь есть сон».

Субъект с его страстным, индивидуальным познанием умаляется; глагольная форма «думается» звучит правильнее, чем «я думаю», предполагающее постоянный субъект. Вряд ли Борхеса интересует реинкарнация или детализированное учение о карме, ему ближе философия нирваны. Она позволяет пройти узкой тропой между материализованными образами очевидной вечности с ее кругами или безднами и идеей полного, абсолютного исчезновения без всякого следа. Быть в раю или в аду значит остаться запечатанным в устойчивом знаке, который проецирует дела или мысли, отличавшие временность, в бесконечность. Реальнее и разумнее, по Борхесу, исчезнуть полностью, остаться лишь в памяти, у которой тоже есть свой срок. Но от этой мысли все-таки веет неземным холодом. Создается ощущение, что нирвана для аргентинского писателя интересна своей ненавязчивой романтизацией уничтожения личности, когда смерть — уже не смерть или не совсем смерть, так как в ней сохраняется некое пластичное начало бытия, позволяющее найти поэтический компромисс между «быть» и «не быть», между существованием и уничтожением. «Полагали, что пламя продолжает жить, что оно пребывает в другом состоянии, и слово “нирвана” не означает неизбежного уничтожения. Это может означать, что мы следуем другим путем, непостижимым для нас».

Есть в этом борхесовском буддизме нечто пронзительное и захватывающее; услышать все речи, создавшие культуру, погрузиться на целую жизнь в предложенные историей образы, прийти к выводу об угасании всех образов в недолговечном

субъекте, которого ждет не рай, а смерть, согласиться с этой смертью и поэтизировать ее в образе едва различимой нирваны, где угасший огонь говорит не о жизни и смерти, а о скрытом, потенциальном существовании, вроде бы препятствующем сказать «умер, умер полностью и навсегда» без сомнений. «Для меня буддизм не музейный предмет — это путь к спасению», — завершает Борхес лекцию о восточном избавлении от страдания. И следующей фразой все-таки возвращает себя в контекст, где буддизм — один из мерцающих образов, а не учение для Хорхе Луиса Борхеса: «Не для меня — для миллионов людей».

Силу эстетического восприятия в мире Борхеса определяет мысль об истинном *отсутствии* любого образа — о его изначальной невесомости, эфемерности, полной свободе от этического содержания. По-настоящему, без страха потерять мы владеем лишь тем, что исчезло или так и не появилось. Об этом читаем в «Обладании прошлым»: «Умершие принадлежат нам одним; в нашем владении — одни потери. Илион пал, но живет в оплакавших его гекзаметрах. Израиль пал, оставшись древней тоской по дому. Любое стихотворение годы превратят в элегию. Самые верные наши подруги — ушедшие: они неподвластны ни ожиданию с его смутой, ни тревогам и страхам надежды. Единственный подлинный рай — потерянный».

Последние слова могут объяснить и отношение аргентинского писателя к «Божественной Комедии» — по его мнению, самому сильному произведению мировой литературы. Это рай и ад, которые существуют в легкости художественного мироздания, но совсем не стоит верить в них, потому что нигде, кроме дантовского сознания и настроенного на особую волну сознания читателя, их нет. Борхес уверен, что видения итальянского поэта не ожидают нас после смерти: Данте «создал эту топографию смерти, повинуясь требованиям схоластики и формы своей поэмы». «Думаю, что Данте создал лучшую книгу в мировой литературе, чтобы вставить в нее несколько свиданий с невозвратной Беатриче», — Борхес продолжает славить «Божественную Комедию», не интересуясь ее теологическими проблемами. «Меня меньше всего интересует религиозная ценность “Божественной Комедии”. Я хочу сказать, что мне интересны герои поэмы, их судьбы, но всю религиозную концепцию, мысль о награде и каре, эту мысль я никогда не воспринимал. Думать, что наше поведение может привлечь внимание Бога, думать, что мое собственное поведение — я однажды говорил об этом — может привести к вечным мукам или вечному блаженству, кажется мне абсурдным», — отметил Борхес в беседе с Фернандо Соррентино.

Борхес не хочет, чтобы Бог судил человека, пристрастно фиксируя каждое движение тела и ума. Разве легко согласиться с тем, что в вечности отдается любой случайный возглас, неудачная мысль, которой пристало исчезнуть, просто раствориться, нежели стать аргументом против нерадивой души на Страшном суде? Человек должен иметь право быть невидимым и неслышимым, он нуждается в одиночестве, за которое никто и никогда не предъявит претензий, потому что невозможно постоянно находиться под прицелом всевидящего ока и постоянно метаться от грешных движений естества к покаянию, которое заставляет еще раз пережить содеянное, теперь пережить как ужас и плач. Борхес слишком ценит человека как творческий ум, как свободную мысль, избавляющуюся от телесной зависимости, чтобы расположить личность под Богом, ожидающим покаянных слов о страстных мыслях, суетливых делах, глупых делах. По Борхесу, лучше забыть то, что унижает человека, нежели сделать эту сферу предметов страхов и разбирательств.

В мире Борхеса не Бог смотрит на человека, оценивая его предрасположенность к спасению или погибели, а человек, включив Бога в масштабный контекст культуры, рассматривает все мотивы его фантастической судьбы, отраженной в текстах. Такая перестановка кажется аргентинскому писателю логичным действием: вместо грехов и бытовых истерик объектом созерцания и размышлений человеческого ума (а где здесь взять другой?) становится людское творчество, через века проходящие фантазии, способные уйти от всего животного, унизительно низкого, что необходимо собирать и выбрасывать, собирать и выбрасывать религиозному человеку. Борхесу не хочется заниматься этим. Телесное пусть уйдет в прах, душевно мелкое исчезнет в потоке времени. Потуги наших дел и миазмы наших душ не заслуживают фиксации в вечном образе ада — зачем абсолютизировать то, что ум способен просто не замечать — без борьбы и сожаления? Гораздо интереснее следить за тем, что освобождено от материального груза, за тем, что являет волю к жизни или весьма красивую волю к несуществованию, чем, испугавшись культуры как искушения, сжаться, сделав себя целью божественных угроз, существующих при этом в самом человеке. Борхес предпочитает свободный — *еретический* — разговор о Боге и не позволяет Богу судить о себе, часто повторяя, что хочет умереть раз и навсегда, вместе с душой и телом.

Литература

1. Борхес Х. Л. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1: Произведения 1921–1941 годов. 2-е изд., испр. СПб., 2006.
2. Борхес Х. Л. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2: Произведения 1942–1969 годов. 2-е изд., испр. СПб., 2006.
3. Борхес Х. Л. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3: Произведения 1970-х годов. 2-е изд., испр. СПб., 2006.
4. Борхес Х. Л. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4: Произведения 1980–1986 годов. Посмертные публикации. 2-е изд., испр. СПб., 2006.

Габриэль Гарсиа Маркес
Д. А. Кондратова

В 50–70-е годы XX в. в мировую литературу буквально ворвался латиноамериканский роман. Большую известность завоевали книги, созданные кубинцем Алехо Карпентьером, гватемальцем Мигелем Анхелем Астуриасом, мексиканцами Хуаном Рульфо и Карлосом Фуэнтесом, бразильцем Жоаном Гимараэнсом Розой, парагвайцем Аугусто Роа Бастосом, аргентинцем Хулио Кортасаром, колумбийцем Габриэлем Гарсиа Маркесом, перуанцем Марио Варгасом Льосой. В отличие от европейских романистов, обращавшихся к мифу с позиций современного сознания, латиноамериканцы оперируют им в качестве равноценной реальности, способной вторгаться в привычную, образуя причудливые формы и образы. Культурное своеобразие региона наложило свой отпечаток на литературу. Карпентьер писал: «Америка с ее девственным пейзажем, с ее историей и своеобразным миром, с ее многочисленным индейским и негритянским населением, с ее плодотворным смешением рас и культур далеко не исчерпала сокровищницы своих мифов. Да и что такое история Америки, как не летопись реально-чудесного?» [3].

«Магический реализм» становится ведущим направлением латиноамериканской прозы. Пожалуй, самым знаковым представителем этого жанра является Габриэль Гарсиа Маркес, чей роман «Сто лет одиночества» стал настоящим литературным откровением.

Габриэль Гарсиа Маркес родился 6 марта 1928 г. в городке Аракатака в прикарибской зоне Колумбии. Вскоре он был оставлен на попечение деда, отставного полковника-ювелира, и бабки, приходившейся мужу двоюродной сестрой. Атмосфера дома, в котором царили полумистические воспоминания о прошлом, оказала большое влияние на творчество писателя. В одном из интервью Маркес назовет своего деда одним из самых главных учителей, оказавших влияние на становление личности, выбор жизненного пути, развитие способностей и наклонностей: «Дед был искусным ювелиром, изготавливал из золота рыбок, кольца, цепочки, браслеты и многое другое. Я рос в его доме. Он многому научил меня, рассказывал о гражданских войнах, в которых участвовал, растолковывал явления природы. Я просто засыпал его вопросами о значении того или иного слова, и дед часто был вынужден обращаться за помощью к словарю. Не было

такого случая, чтобы он не удовлетворил ненасытное любопытство внука. Полковник Маркес — единственный из моих близких, кто понимал меня» [1].

В 1947 г. в газете «Эль Эспектадор» публикуется первое художественное произведение Гарсиа Маркеса — рассказ «Третье смирение», написанный под влиянием Кафки. «Когда я был совсем еще юным, мне попал в руки сборник рассказов Кафки «Метаморфозы». Я пережил настоящий шок, читая эту книгу. Помню, я подумал: «Вот оно! Если это и есть литература, значит стоит писать». Кафка показал мне, что то, что я считал запрещенным, недопустимым в литературе, на самом деле можно и нужно делать». В числе своих литературных учителей Маркес называет Уильяма Фолкнера и Вирджинию Вульф, а также никарагуанского поэта Рубена Дарио [1].

В 1955 г. выходит его первая отдельная книга «Палая листва». Впервые упоминается городок Макондо, где впоследствии будут разворачиваться события, описанные в его романах и повестях. В повести «Палая листва» отчетливо звучит тема одиночества — одна из центральных в творчестве Маркеса. В ней также проявляются своеобразные отношения Маркеса со временем: все действие происходит за полчаса, между «свистком паровоза и криком выпи», но в реальности переплетающихся воспоминаний разных людей проходит более полувека.

В 1956–1957 гг. Гарсиа Маркес живет в Париже, работает для нескольких газет и серьезно занимается творчеством. В 1957 г. заканчивает повесть «Полковнику никто не пишет», отмеченную заметным влиянием Хемингуэя, о чем Маркес сам неоднократно говорил. Произведение отличается лаконизмом и скупостью в использовании выразительных средств; о немощи, голоде и горе старика-полковника автор повествует с беспристрастностью репортера, однако эта простота обманчива — добиваясь художественной и психологической убедительности повествования, Маркес переписывал повесть 11 раз. Под его пером вечное ожидание письма полковником становится метафорой человеческого существования.

В 1967 г. был опубликован главный роман Маркеса под названием «Сто лет одиночества», сразу завоевавший бешеный успех во всем мире.

Сам Маркес называет «Сто лет одиночества» «поэзией будней». На сюжетном уровне это семейный роман, повествующий о нескольких поколениях рода «обреченных на одиночество», с вкраплением мифологических элементов, заканчивающийся «библейским вихрем», сметающим с лица земли хрупкий, пришедший в негодность мир. Уникальность

манеры повествования Маркеса состоит не только в смешении быта и сказки, оставляющем щемящее чувство неразгаданной загадки, но и в авторском видении созданного мира, преисполненном не удивления, а твердой уверенности в реальности происходящего, которое передается читателю. История семьи Буэндиа «представляет собой цепь неминуемых повторений, вращающееся колесо, которое продолжало бы крутиться до бесконечности, если бы не все увеличивающийся износ оси». Время в романе относительно, автор свободно путешествует по его вертикали. Маркес избрал плавную и вместе с тем достаточно динамичную манеру повествования в стиле хроник, записанных образным, красочным языком.

Интересны персонажи романа: многочисленные Хосе Аркадио и Аурелиано, повторяющиеся имена, характеры и судьбы которых показывают их обреченность; женские образы — деятельная Урсула, которая «ни разу в жизни не запела» и на которой держится вся бытовая сторона жизни семьи; Амаранта, пронесшая сквозь всю свою жизнь «чистую злобу, облагороженную временем»; умеющая отчаянно любить Ребека; несносная ханжа Фердинанда, задавленная собственной гордостью; Ремедиос Прекрасная, вознесшаяся на небеса; другая Ремедиос, разлученная с возлюбленным и навеки замолчавшая, и, наконец, последняя, Амаранта Урсула, которой, несмотря на все ее жизнелюбие, не удалось вырвать свою судьбу из замкнутого круга истории семейства. Таким образом, каждый персонаж романа представляет собой маленькую полураскрытую автором трагедию.

Большую роль в романе играет тема гражданской войны, воплощенная в образе полковника Аурелиано Буэндиа, потерявшего самого себя в борьбе за мираж либерализма. Не давая личностной оценки происходящего, Маркес показывает преступления обеих партий: консерваторы подтасовывают результаты выборов, а либералы устраивают кровавую резню, расстреливают семьи, разворовывают государственные средства. В романе также освещается история «банановой лихорадки» и обыгрывается факт расстрела рабочих «Юнайтед Фрут Компани»: никто не верит Хосе Аркадио Второму, ставшему свидетелем преступления. Таким образом, на фоне истории одного семейства «одиноких» показан период истории целой страны, вместе с тем становящийся обобщенной летописью всей человеческой цивилизации, описанной в смешении стилей и литературных жанров.

После «Ста лет одиночества», романа, который Пабло Неруда оценил как величайшее откровение на испанском языке со времен «Дон Кихота», а известный перуанский писатель Варгас Льоса

назвал «литературным землетрясением», Гарсия Маркес опубликовал роман «Осень патриарха» (1975) и повесть «Хроника объявленной смерти» (1981).

«Осень патриарха» — роман, посвященный проблеме абсолютной власти, исторически актуальной для родины Маркеса. Образ патриарха собирательный, в его основу положены биографии нескольких южноамериканских диктаторов, причудливо переплетенные и гиперболически пропущенные через поэтику магического реализма. Его диктатор существует в некоем иллюзорном мире; абсолютно одинокий и потерянный, он скитается по пришедшему в упадок дворцу среди роз, коров и прокаженных, по своему пришедшему в упадок времени и умирает в позе раба, лежа на полу и закрыв лицо руками.

«Если в «Истории одной смерти» я сделал некую попытку найти среднее между литературой и журналистикой, то в «Осени патриарха» главное — эксперимент поэтический, стремление показать самому себе, до какой степени роман может стать сродни поэзии. <…> При линейной композиции роман стал бы бесконечным, гораздо более скучным, чем то, что получилось. Тогда я подумал, что подходящей фигурой была бы спираль, опрокинутая вершиной вниз и с каждым витком все глубже проникающая в действительность» [1].

В 1982 г. Маркес получает Нобелевскую премию по литературе за «романы и рассказы, в которых фантастическое и реалистичное объединены в богато составленном мире воображения, отражающем жизнь и конфликты континента». В своей Нобелевской речи Маркес подчеркнул, что писатель несет ответственность за «создание утопии, где никто не сможет решать за других, как им умирать, где любовь будет подлинной, а счастье — возможным, и где народы, обреченные на сто лет одиночества, обретут в конце концов право на жизнь».

В 1985 г. выходит роман «Любовь во время чумы». Позднее сборники рассказов и очерки «Двенадцать рассказовстранников», «Любовь и другие демоны», «Сообщение о похищении».

К истории Колумбии Маркес обращается неоднократно, например, в романе «Генерал в своем лабиринте», где описывает эпоху войны за независимость. Именно благодаря этим событиям образовалась Колумбия — родина Маркеса, и поэтому война и личность Симона Боливара не могли не привлечь внимание писателя. Политика всегда волновала Маркеса как талантливого журналиста и видного общественного деятеля. В «Сообщении о похищении» описываются события, произошедшие в Боготе в 1994 г., где главой наркомафии Пабло Эскобаром были захвачены в заложники девять человек. Для создания достоверного

документального романа Маркес лично встречался с выжившими жертвами.

Кубинскую революцию Маркес считает основной причиной интереса Европы к латиноамериканскому роману. Его гражданская позиция неоднозначна. «Чувство солидарности, которое для меня — то же самое, что для католиков святое причастие, имеет для меня вполне ясный смысл. Я хочу сказать, что каждым из своих действий каждый из нас ответственен перед всем человечеством» [2].

В 2001 г. Маркес заканчивает работу над первым томом мемуаров «Жить, чтобы рассказывать о жизни» и двумя сборниками рассказов. В 2004 г. вышло последнее художественное произведение Маркеса под названием «Вспоминая моих грустных шлюх» — сентиментальный роман, посвященный темам любви, красоты и старости.

Роман «Любовь во время чумы» стал первым большим текстом Маркеса, вышедшим после получения Нобелевской премии. Самый оптимистичный роман Маркеса начинается с похорон. Завязка несколько раз вводит читателя в заблуждение, выдавая второстепенных героев за главного, который появляется лишь спустя несколько десятков страниц. В рамках кольцевой композиции действие тут же переносится на полвека назад, ко времени первой встречи Флорентино Арисы с Ферминой Дасой, и далее сюжет развивается хронологически, постепенно подходя к моменту смерти соперника, которую страдающий телеграфист ждет пятьдесят один год девять месяцев и четыре дня.

Время действия не названо, но разбросанные по тексту косвенные намеки позволяют его определить: конец позапрошлого — начало тридцатых годов прошлого столетия. Место действия — захолустный карибский городок, пропитанный латиноамериканским колоритом, терзаемый гражданскими распрями и экономическими неурядицами, где «за последние четыре столетия не происходило ничего, кроме наступления медленной старости среди усыхающих лавров и гниющих топей».

Смысл первой части названия — это не только фанатичное чувство Флорентино Арисы к Фермине Дасе, но и параллельные ей на протяжении полувека многочисленные драмы, служащие своего рода рамкой для картины Главной любви. С одной стороны, время чумы имеет и буквальное значение, так как в сюжете присутствует описание настигшей город эпидемии, однако поставленный автором знак равенства между симптомами любви и чумы придает последней оттенок экзистенциальной метафоры.

Образ Флорентино Арисы двойственен, поначалу он кажется

несколько нелепым: близорукий, стеснительный романтик, герой совершенно чуждый современной литературе. На протяжении всего романа он, с одной стороны, остается простым человеком, заложником своего дряхлеющего тела, быта и многолетних привычек, однако, с другой, сверхъестественная сила его любви придает облику Флорентино Арисы трагическивозвышенные нотки, выводя его за рамки обыденности и пошлости, проводя невидимую грань между миром телесным и духовным. В момент встречи с Ферминой Дасой ему двадцать лет; он бастард, бедняк и изгой, милостью родственника работающий на телеграфе, «с юности страдающий от старческих недугов», музыкант и поэт. Любовь органически вписывается в его романтическое сознание, она для него прежде всего чудо духовности, предмет воспевания в творчестве. Фермина Даса становится для него «Коронованной Богиней», центром мироздания и источником вдохновения.

Поначалу она отвечает взаимностью на чувства Арисы, однако перед возлюбленными встают стандартные препоны: социальное неравенство и воля родителей. Отец Фермины увозит ее на целый год, а по возвращении она обнаруживает, что ее надуманная любовь к Флорентино испарилась. Это происходит в переломный момент встречи на рынке: «В единый краткий миг ей открылось, сколь велики ее заблуждение и обман, и она в ужасе спросила себя, как могла так яро и столько времени вынашивать в сердце такую химеру. Она только и успела подумать: “Какой ничтожный, Боже мой!” Флорентино Ариса улыбнулся, хотел что-то сказать, хотел пойти за нею, но она вычеркнула его из своей жизни одним мановением руки».

Вскоре Фермина Даса становится женой доктора Хувеналя Урбино, победителя чумы, который ближе ее практичному складу ума. Он — реалист, твердо стоящий ногами на земле, абсолютная противоположность Флорентино. С ним ей суждено прожить более полувека в счастливом браке, вырастить детей и победить собственную гордость, главную черту ее характера. Их любовь не рождается мгновенно и пламенно, как любовь Флорентино; она возникает и развивается постепенно, в течение многих лет. Брак едва не распадается из-за измены доктора, но Фермина находит в себе внутренние силы простить его.

К концу романа их супружество представляет собой своеобразный союз против старости; бури любви и ревности давно утихли, оставив после себя крепкие привязанности и привычки. Быт супругов автор описывает подробно, с вкраплениями свойственного ему легкого юмора (эпизод с мылом, хитрость Фермины Дасы с домашними животными), но вместе с тем это описание приобретает трогательные нотки.

«А Флорентино Ариса — вопреки тому, что ей хотелось думать, все-таки существовал». Он ищет обезболивающее в случайных связях. Он разрабатывает оправдывающую безнравственность философию, согласно которой физические отношения четко отделены от духовных. Перед читателями проходит целая вереница его женщин, тщетно ищущих любви, от рыдающей вдовы до поэтессы, от замужней матроны до юной студентки колледжа, от безликой незнакомки до старухи. Их привлекает в Флорентино трагичность его образа, чем он пользуется, не без успеха пытаясь заглушить фанатичные страдания по Фермине Дасе. Этот герой одновременно и велик, и жалок, и силен, и отвратителен. Все это время, более пятидесяти лет, он ждет смерти доктора, приходя в ужас от того, что Фермина может умереть первой.

Однако этого не происходит — доктор Урбино умирает в почтенном возрасте, упав с лестницы после того, как пытался снять с дерева попугая. Здесь необходимо отметить, что как бы нелепы были обстоятельства его смерти, включающие бранящегося на нескольких языках попугая, в тонкой усмешке автора нет ни капли издевки. Для Маркеса характерно глубокое сочувствие своим персонажам, какими бы комичными, жестокими или безнравственными они не представали. Порой он намеренно вводит детали, снимающие пафосный настрой текста — птичка, капнувшая на вышивание во время обмена любовными письма, проблемы с желудком Флорентино полвека спустя и прочие натуралистические подробности.

Последними словами доктора, обращенными к жене, становятся слова любви. Итак, она его хоронит, и снова настает время Флорентино Арисы.

Поначалу Фермина Даса испытывает неприязнь к поклоннику и прогоняет его прочь, однако затем их переписка возобновляется, они заново узнают друг друга, и наконец, Флорентино Ариса добивается взаимности. Теперь их союз похож на супружество и смиренное ожидание смерти вдвоем. Это происходит на корабле, которому в конце романа предстоит вечный дрейф по реке времени под флагом «чумы». Образ реки становится неким стержнем, вокруг которого строится повествование.

Роман можно рассматривать как исследование автора в области любви и человеческих отношений. Перед нами наряду с Главной любовью проходит парад различных ее вариаций: это и супружеская привязанность Фермины и Хувеналя, и телесные «любови» женщин Флорентино, и горькие чувства его одинокой матери к покойному отцу, и любовь Леоны Кассиани к

насильнику, и все те парочки, что соединил Флорентино, отправляя письма самому себе. Автор показывает, каким сложным и многогранным может быть, казалось бы, такое простое чувство, какие богатства скрывает в себе внутренний мир человека. Флорентино Ариса становится носителем высшей истины, заключенной в надежде, вере и любви, неподвластной времени и истории.

27 апреля 2014 г. Габриэль Гарсиа Маркес скончался в своем доме в Мехико.

Трудно переоценить значение творчества Маркеса для развития латиноамериканского романа и мировой литературы XX в., он внес огромный вклад в развитие «магического реализма» и популяризацию этого направления. Его эксперименты с формой и содержанием повествования раскрывают новые возможности в поэтике текста. Маркесу удалось создать свой собственный мир преображенной реальности.

Литература

1. Беседа Гарсиа Маркеса с мексиканским журналистом Луисом Суаресом опубликована в журнале «Сьемпре!» 19 июня 1978 г. (Мехико).
2. Габриэль Гарсиа Маркес: одиночество славы. Эксклюзивное интервью журналу «Развитие личности»
3. Кутейщикова В. Н. Писатели Латинской Америки о литературе / под ред. В. Н. Кутейщиковой. М., 1982.
4. Маркес Г. Вспоминая моих грустных шлюх / пер. с исп. Л. Синянской. М., 2005.
5. Маркес Г. Генерал в своем лабиринте / пер. с исп. А. Борисовой. М., 2011.
6. Маркес Г. Двенадцать рассказов-странников / пер. с исп. Л. Синянской, Т. Шишовой. М., 2011.
7. Маркес Г. Жить, чтобы рассказывать о жизни / пер. с исп. С. Маркова. М., 2014.
8. Маркес Г. Любовь во время холеры / пер. с исп. Л. Синянской. М., 2011.
9. Маркес Г. Осень патриарха / пер с исп. В. Тараса, К. Шермана. М., 2011.
10. Маркес Г. Палая листва / пер. с исп. С. Маркова. М., 2012.
11. Маркес Г. Полковнику никто не пишет / пер. с исп. Ю. Ванникова. М., 2012.
12. Маркес Г. Сто лет одиночества / пер. с исп. М. Былинкиной. М., 2011.

13. Маркес Г. Третье смирение / пер. с исп. А. Борисовой. СПб., 2000.

14. Повесть о том, как бедный телеграфист Флорентино Ариса полюбил красавицу Фермину Дасу и ждал ее ответа 51 год, 9 месяцев и 4 дня / Павел Фокин // Знамя. 1999. № 2.

15. Пронин В. А., Толкачев С. П. Современный литературный процесс за рубежом: учеб. пособие. М.: Изд-во МГУП, 2000.

16. Габриэль Гарсия Маркес [Электронный ресурс]. URL: http://www.ggmarkes.ru/markez_myths/

17. Габриэль Гарсия Маркес [Электронный ресурс]. URL: http://www.marquez-lib.ru/

Марио Варгас Льоса
Д. С. Максименко

Хорхе Марио Педро Варгас Льоса родился 28 марта 1936 г. в перуанском городе Арекипа. Его родители, отец Эрнесто Варгас Мальдонадо и мать Дора Льоса Урета, разошлись после рождения сына. Марио воспитывала мать, которая создала легенду о гибели его отца. «Он был высоким красивым мужчиной в военно-морской форме, и его фото стояли у меня на ночном столике: перед сном я молился этим снимкам, а потом целовал их. Как-то утром в Пьюре — от этого я, кажется, до сих пор не оправился — мать призналась мне, что этот сеньор на самом деле жив». Семья восстановилась, когда мальчику исполнилось десять лет, но отношения между отцом и сыном имели напряженный характер.

Начальную школу Марио закончил в боливийском городе Кочабамба. В 1945 г. семья Льоса вернулась в Перу и поселилась в городе Пьюра. Воссоединение с отцом оказало влияние на формирование подростка. По его настоянию Марио был зачислен в военную академию Леонсио Прадо в Лиме. Свое пребывание в стане кадетов Льоса описал в романе «Город и псы» (1963). История подростка, обнажающая язвы современного общества Перу, вызвала политический диссонанс в стране. Скандальная книга была публично сожжена на плацу Леонсио Прадо. Роман «Город и псы» стал культовой книгой для молодежной читательской аудитории Советского Союза. В СССР и США книга была экранизирована.

Марио бросил военную академию за год до окончания обучения и в 1953 г. поступил в национальный университет Сан Маркос, где изучал искусство и право. Его выбор не был принят отцом, считавшим военное воспитание наиболее приемлемым в современном обществе. Положение усугубилось после того, как восемнадцатилетний Марио решил жениться на своей тете Хулии Аркаиди. Отец, шокированный поступком сына, угрожал Марио расправой в том случае, если «тетушка Хулия» не будет отправлена обратно в Боливию. Но брак оказался удачным и отношения в семье писателя уладились. Позднее Варгас Льоса напишет роман «Тетушка Хулия и писака» (1977), в котором история о молодом журналисте, будущем писателе, и его тетушке Хулии рассказана с добродушной иронией к наивной первой любви, переросшей в брак, который продлился восемь лет. Проблема разрыва между поколениями, отцом и сыном, стала лейтмотивом раннего творчества писателя.

В 1964 г. Льоса совершил путешествие по Амазонке, местности, нетронутой цивилизацией. Первобытная жизнь индейских племен показала иную Латинскую Америку, не скованную в цепи политической системы. Увиденное трансформировалось в идею возвращения к истокам культуры, развитие которой было прервано вмешательством Европы. Эти записи использованы в романе «Зеленый дом» (1966).

В 1965 г. писатель женился на своей кузине, Патрисии Льоса. Семья эмигрировала в Европу, где попеременно проживала в Париже, Лондоне, Барселоне. В 1969 г. вышел в свет роман «Разговор в “Соборе”», в котором Льоса описал свой первый опыт политика, пребывание в стане организации «Кахиде», где «… горстка студентов университета Сан-Маркос готовила мировую революцию». К 1987 г. в писателе сформировался политический лидер. Льоса примкнул к партии либералов, которая выступала против национализации банков. В 1990 г. писатель участвовал в выборах в качестве кандидата на пост президента республики. После двух этапов он проиграл выборы Альберто Фухимори, жестокому диктатору. Писатель вернулся в Лондон, где возобновил литературную деятельность.

После неудач в политике Льоса целиком переключился на литературу, находя в искусстве реальный шанс изменить мир Латинской Америки. «Я занимаюсь политикой как писатель. Я пишу, участвую в общественных дебатах. Но у меня нет ни призвания, ни способностей, чтобы заниматься политикой. Мое призвание — литература».

Заслуги и отличия сопровождали писателя на протяжении всей карьеры. В 1975 г. Льоса был назначен членом перуанской академии языка, в 1976 г. избран президентом Международного ПЕН-клуба. В 1994 г. писатель был назначен членом Испанской королевской академии.

В 2010 г. Варгас Льоса получил свою главную награду — Нобелевскую премию в области литературы. Формулировка комитета звучит следующим образом: «За детальное описание структуры власти и за яркое изображение восставшего, борющегося и потерпевшего поражение человека».

Творческий путь Варгаса Льосы — это стремление осознать основные проблемы стран Латинской Америки и найти пути их решения. В связи с этим прозу писателя можно условно разделить на два этапа: первый — описательный. К нему принадлежат произведения, в которых автор остается в пределах пространства Перу, своей родины, обозначает проблемы общества и политической системы государства. Второй — действенный: проза, выходящая за рамки одной страны, утверждающая идею

универсальности политической деспотии, каудильизма, колонизации, насилия над порабощенными странами. Это этап поиска решений проблем через сравнение исторических фактов разных стран.

Рассмотрим первый этап, к которому отнесем три романа: «Город и псы» (1963), «Зеленый дом» (1966) и «Разговор в “Соборе”» (1969). Творчеству Варгаса Льосы присуще критическое отношение к сложившейся ситуации в Перу. В Нобелевской лекции «Похвала чтению и литературе» писатель так высказывается о своем пребывании в стане кадетов: «Перу для меня — …это военная академия имени Леонсио Прадо, где я узнал, что Перу не маленькая “крепость” среднего класса, где я жил до сих пор в затворничестве и безопасности, а громадная, древняя, озлобленная страна, где царит неравенство, страна, сотрясаемая со всех сторон социальными бурями».

В романе «Город и псы» автор моделирует политическую систему страны с помощью антитезы «Город — военная академия Леонсио Прадо». В центре перекрестного повествования оказываются несколько персонажей. Центральные из них — Писатель (Альберто), Ягуар, Холуй (Риккардо Арана) и лейтенант Гамбоа. Все они являются частью системы академии Леонсио Прадо, в которой новички (псы) выживают: студенты унижают, избивают младших учеников, старшие по званию и преподаватели находятся в другом полюсе и не подозревают о насилии в рядах кадетов. Противопоставляя академию городу, автор и читатель становятся в тупик. Город — место, куда каждый стремится, где ждут родители, друзья, оказывается безразличным к страданиям персонажей. Такая антитеза является «сломанной», так как в ней не работает одна из частей. Несостоятельность приема транслируется автором через отношение родителей к детям. Так, на протяжении романа мы видим постепенное умерщвление Холуя, человека, который обречен погибнуть в жестоких условиях академии. Он слаб и бессилен, его унижают и в конце концов убивают. Абсурдным кажется оправдание отца Араны: «Я не виноват. Я думал о его будущем». Подобные отношения непонимания складываются и в семьях Писателя и Ягуара, убийцы Холуя. Ключевую роль играет не убийство, а его последствие: преступление пошатнуло веру лейтенанта Гамбоа в военную систему обучения. Правило «С чистой совестью хорошо в рай попасть, а когда хочешь получить погоны, она ни к чему» оказывается для него чуждым. После того как убийство умело скрывается и выдается за несчастный случай, вера Гамбоа умирает и остается одно: уйти побежденным.

Иерархия «пес, кадет, военный» представляет собой аллюзию

на политическую обстановку в Перу. Власть диктатуры превратила людей в «псов», лишив их права выбора. Есть только иллюзия выбора, «сломанная» антитеза, в которой обе части представляют единое целое. Система власти, построенная на насилии, культурное падение страны, управляемой диктатурой, уничтожение понятия нравственности — это темы, которые затрагивает Льоса в романе «Город и псы», определившем дальнейший путь писателя: поиск причин культурного краха Латинской Америки.

Устойчивыми мотивами первого этапа творчества Варгаса Льосы являются мотивы неполноценности (ущербности) и пресечения. Роман «Зеленый дом» написан после путешествия автора к устью реки Амазонка. «Так, однажды я отправился в зону Альто-Мараньона, чтобы видеть, слышать, осязать мир, ставший фоном в романе, который я писал в то время… я занялся систематическим изучением ночных притонов — кабаре, баров, публичных домов… я посещал народные праздники, смотрел фольклорные танцы, бродил по трущобам, в которых жили бедняки». В основе повествования романа «Зеленый дом» лежит реальный исторический факт: притеснение коренного населения Перу со стороны колонизаторов, цель которых — монополизация каучуковых плантаций. Мир романа — это описание низов общества. «Зеленый дом» — бордель, где пересекаются судьбы людей разных сословий. Главные персонажи на протяжении повествования претерпевают изменения, ведущие к ущербности и потере моральных ценностей. В начале романа мы видим контрабандиста Фусию как вожака банды, затем болезнь меняет его характер. Страшный недуг зарождается в ступнях Фусии и затем охватывает все тело. Автор делает акцент на мужской слабости персонажа, его неполноценности. В конце романа от контрабандиста остается «красное месиво, похожее на зловонного краба». Фусия теряет близких людей и умирает в одиночестве.

Судьба Бонифации, дикарки, воспитанницы монастыря, также оказывается трагичной. На протяжении повествования мы наблюдаем сначала нравственную эволюцию персонажа, а затем деградацию. Бонифация — дикарка, попавшая в католический монастырь и ставшая монахиней. Ее изгоняют за неподчинение: она освободила индейских девочек, которые были обречены на «перевоспитание». Бонифацию изгоняют, выдают замуж за военного, и к концу романа она становится проституткой в борделе «Зеленый дом». Можно с легкостью провести параллель судьбы этой героини с судьбой Латинской Америки в целом. Первый этап — жизнь Бонифации в племени агварунов (доколумбова Америка), второй — плен и монастырь (конкиста и

цивилизация), третий — жизнь в «Зеленом доме», проституция (власть военной диктатуры, насилие и падение нравственности).

Пресеченная культура Латинской Америки в романе — движущая сила насилия над человеком. Устойчивость мотивов пресечения и неполноценности определяется конкретной переходящей из произведения в произведение системой персонажей. Выделяются два полюса: люди, которые поддаются влиянию окружающей среды, деградирующие под ее воздействием, и люди, не принимающие реальность такой, какая она есть и стремящиеся изменить ее.

Нерешенность проблемы культурного краха страны, обозначенной в романах «Город и псы» и «Зеленый дом», вынуждает автора искать новую жанровую форму. Льоса пишет роман «Разговор в “Соборе”», который с уверенностью можно отнести к жанру политического романа. Льоса и ранее прибегал к документальному изучению среды, в которой существуют его персонажи, но теперь этот мир выходит на первый план, оказывается в центре повествования, действующими персонажами становятся реальные исторические лица, хотя их имена часто не совпадают с историческими прототипами.

Повествование в романе «Разговор в “Соборе”» разворачивается вокруг двух знакомых: Сантьяго и Амбросио. Примечательно место их встречи — живодерня. «Вонючие полуразвалившиеся бараки, мусор, свинцово-серое небо, пропитанный влагой воздух. В пяти шагах от них кто-то с неразличимым лицом пытается запихнуть в рогожный мешок дворняжку, а та отчаянно бьется и лает — неожиданно для такой крохи зычно и свирепо». Герои отправляются в кабак под названием «Собор». Их беседа разворачивает перед читателем два пласта социальной жизни Перу: Сантьяго, сын дона Фермина, влиятельного человека в Лиме, а Амбросио, водитель Фермина, афроамериканец.

Из разговора двух близких людей мы узнаем об их судьбах. Сантьяго, не желая быть зависимым от воли отца, уходит из дома, устраивается в журнал «Кроника» корреспондентом. Льоса создает образ человека, сомневающегося в своем социальном положении «выше других», не принимающего режим военной диктатуры.

Время действия романа — период правления Одрии, кровавого каудильо и тирана. Дон Фермин — один из основателей режима, соучастник переворота. Сантьяго же в студенческие годы вступает в ряды коммунистов, противников Одрии. Переломный момент — это арест группировки. Сантьяго как сына Фермина выпускают, остальных же допрашивают и

пытают. С этого и начинаются семейные разногласия. Интересен ход повествования, который избрал Льоса. Читатель до последнего момента не знает истинной причины ненависти Сантьяго к отцу, и, более того, этой причины не знает и сам Сантьяго. Только в «Соборе» (беседа имеет характер исповеди) он узнает, что дон Фермин на протяжении долгого времени насиловал Амбросио, своего водителя. Амбросио впервые рассказывает это Кете, проститутке.

Взгляд автора обращается на высшее начальство, на людей, имеющих власть, и находит там больного, такого же неполноценного, ущербного человека. Дон Фермин — это порождение своего времени. Находясь на высоком посту, но не на вершине, он всегда будет слабым человеком.

«Он стыдится, стыдится и боится, что узнают. Он ничего мне не сделает и не рассердится даже. Скажет только “уходи”, вот и все. Я знаю, что это за человек. Он не из тех, кто может обругать там, оскорбить, он просто не умеет этого. Он будет страдать, и все равно — ничего. Понимаете? Он — настоящий сеньор, а не то, что вы думаете».

Такая неоднозначная характеристика не дает повода относиться к дону Фермину с полным презрением. Нет, он добрый отец, желающий благополучия своей семье, ответственный в политических делах, но среда, в которой Фермин живет, убивает в нем добро. Насилие порождает насилие.

Протестуя против жизни в зависимости от отца, Сантьяго уходит из семьи. Он устраивается журналистом и печатает заметки в журнале «Кроника». «Всякий раз, берясь за какую-нибудь пакостную статью, я стараюсь испохабить ее как можно сильней. Надеюсь, какой-нибудь мальчуган прочтет, его затошнит — глядишь, что-нибудь и сдвинется».

Не видя смысла в прямом противостоянии власти в рядах коммунистической партии, Сантьяго пытается бороться своими силами. В сложившейся ситуации в Перу это действительно имеет результат. Молодое поколение, узнав об ужасающей засухе, выступает против Одрии, уклоняющегося от ответственности. Тайную борьбу против диктатора ведет и дон Фермин, это сближает отца и сына. Но разрыв между поколениями слишком велик. Фермин — человек мира насилия, Сантьяго — беглец из этого мира.

Олицетворением каудильизма, власти военной диктатуры, является полковник Кайо Бермудес, «живой режим». Льоса мастерски рисует порождение политической системы в лице Кайо Бермудеса. Это живой мертвец, который имеет власть, но с каждым днем теряет время. Писатель показывает особняк

Бермудеса как место оргий и шабаша. Жена полковника Ортенсия изменяет ему на его же глазах с Кетой, проституткой. Бермудес оказывается слаб и беспомощен и может только наблюдать за плотскими утехами жены, сидя в кресле и выпивая виски. Полковник — это обобщающий образ гниющего изнутри человека, порожденного революционным каудильизмом.

Роман «Разговор в “Соборе”» показывает социальный строй Перу: низший слой — Амбросио, Кета; и высший — дон Фермин, Сантьяго и Кайо Бермудес. Но это противопоставление не является устойчивым, оно дополняет друг друга и дает полное и разностороннее представление о падении нравственности, утрате моральных ценностей.

Обусловленность поведения героя окружающей средой позволяет говорить о художественном детерминизме в прозе Варгаса Льосы. В его произведениях тонка нить между положительным и отрицательным персонажем. Действительность Латинской Америки описывается в закономерности исторического развития. Путь диктатуры ведет к появлению именно таких персонажей: проституток, воров, извращенцев и военных, которые легко приживаются в этом перечне действующих лиц. Иногда Льоса создает нетипичного героя, практически романтического, как Ансельмо из «Зеленого дома». Ансельмо основатель борделя и прекрасный арфист. Но его исключительность разрушается автором, обличая в «прекрасном арфисте» прошлые прегрешения (Ансельмо убил маленькую дикарку). Как бы ни была мрачна картина жизни Перу, она отнюдь не гиперболизирована Льосой. Например, тот факт, что около 65 % женщин в Перу вынуждены зарабатывать себе на жизнь проституцией, приводится и в учебниках по истории стран Латинской Америки. Комичность романа «Капитан Панталеон и рота добрых услуг», где читатель погружается в травестию мира падших женщин, после утверждения такого факта снимается автоматически. Антигерои Льосы — это не плод больного воображения писателя, а прием типизации, отличительная черта литературы реализма.

Ко второму этапу творчества Варгаса Льосы можно отнести романы «Война конца света» (1981), «Праздник Козла» (2000) и «Сон кельта» (2010). Эти произведения объединяет прием документального изображения действительности. Документальность для Льосы — это не столько степень тождественности создаваемых художественных образов и действительности, сколько возможность усилить влияние на читателя. Так, чернобелый кадр кажется более «документальным», чем цветной. Соответствие персонажа

историческому лицу повышает степень достоверности, доверия читателя к авторскому слову. Так или иначе автор искажает историческую правду, частично изменяя характер персонажа или ход событий. Это создает условность образов, совмещение достоверного и вымышленного. Документальная манера повествования Варгаса Льосы отличается монтажной структурой. Прием, заимствованный из кинематографа, передает образ человеческой жизни, распавшейся на фрагменты.

В основе романа «Война конца света» лежит канудусское крестьянское восстание 1896–1897 гг. в Бразилии. Центром восстания было поселение Канудус. После отмены рабства в 1888 г. в район Канудуса стекались толпы бывших рабов, а также беглых безземельных крестьян. Поселение стало центром своеобразной крестьянской общины, в которой земля, леса, пастбища и воды считались общим достоянием. К 1896 г. в Канудусе насчитывалось 25–30 тысяч жителей. Главными принципами общины были: совместный труд, общая земля, равенство ее членов. Частная собственность признавалась незаконной и преступной. Против Канудуса были брошены войска, но крестьяне, построив укрепления, отразили и разгромили несколько экспедиций карателей. Однако крестьяне были бессильны против артиллерии, разрушавшей их примитивные укрепления. Расправа с восставшими была жестокой, почти все они были истреблены. Власти не разрешали упоминать в печати о Канудусе в течение 5 лет.

Центральным персонажем, вокруг которого разворачивается мир произведения, оказывается Антонио Наставник, проповедник, единственный человек в Канудусе, который обладает властью. Его прототипом является Консельеру Антониу, один из руководителей вооруженной борьбы бразильских крестьян за землю в Каунудусе. Он родился в бедной крестьянской семье, был каменщиком и бродячим проповедником. Консельеру проповедовал идеи христианского равенства и так называемой крестьянской демократии. Погиб в сражении восставших крестьян с правительственными войсками.

В романе «Война конца света» Антонио Наставник является связующим звеном между персонажами. Именно он создает это поселение и руководит обороной. Из-за его вдохновенных проповедей Каунудус превращается в утопическое место, где царит мир и благополучие. Наставник окружает себя людьми, которые переродились под воздействием его слова. «Наставник убедил своих сподвижников в том, что — имеющий уши да слышит! — считать своим какое-либо движимое или недвижимое имущество есть великий грех. Дома, пашни, скот принадлежат

всем вместе и никому в отдельности. Наставник внушил им, что чем больше человек имеет, тем меньше у него шансов на спасение в день Страшного суда. Мне кажется, он проводит в жизнь наши идеи, но, учитывая культурный уровень своих неразвитых и забитых сподвижников, по тактическим соображениям придает этим идеям религиозную окраску».

Кто же оказывается в числе приближенных к Наставнику? Это убийцы, воры, проститутки… Сам того не понимая, проповедник строит вокруг себя общество своим строем ничем не отличающееся от республики, погрязшей в коррупции и насилии. Поражение Каундуса становится логичным завершением романа, в котором Антонио Наставник не является ни героем и ни злодеем, но порождением слепой веры.

Если Наставник является олицетворением не реформистского, а слепого революционного противостояния, то Роджер Кейсмент, главный герой романа «Сон кельта», — образ патриота, стремящегося к реальным, а не утопическим изменениям политической системы. Легендарный борец за независимость Ирландии вместил в себя черты характеров, изображенных в ранее написанных Льосой произведениях. Роджер не был похож на своего сдержанного и не склонного к излиянию чувств отца (Писатель из романа «Город и псы»), являлся патриотом своей страны (Сантьяго из «Разговора в «Соборе»), призывал к мятежу против господства Британской империи (Антонио Наставник), обвинялся в гомосексуальных связях (дон Фермин из «Разговора в «Соборе»), совершил экспедицию к устью Амазонки, где противостоял жестокости колонизаторов, истребляющих коренное население Перу (сам Варгас Льоса также выступал против угнетения индейских племен).

Роджер Кейсмент (1864–1916) — реальное историческое лицо, британский консул, деятель ирландского национальноосвободительного движения, чьи отчеты о злодействах, творимых колонизаторами в Конго и Амазонии, принесли ему широкую известность. Он был казнен за призывы к мятежу против господства Британской империи.

Документальный роман «Сон кельта» повествует о последних днях жизни Роджера, заключенного в изолятор британской тюрьмы. Ожидая казнь, он вспоминает экспедиции в Конго и Амазонию, где перед ним развернулась картина ужаса колонизации, вспоминает, как романтическое сознание юного идеалиста постепенно сменялось ненавистью к политике Британии. В Конго для Роджера рассыпается священная прежде триада Христианство — Цивилизация — Торговля, здесь он понимает, «…что исследователь способен не только на великие

подвиги, но и в равной степени — на великие злодеяния и низости, если только награда за них будет соответствовать его аппетитам».

Для создания сцен насилия над коренным населением Конго и Амазонии Льоса использовал дневники и отчеты Роджера Кейсмента («синяя книга, «Отчеты об Амазонии»). Эти документы отсылают читателя к личности Бартоломе де Лас Касаса, испанского священника, отстаивавшего интересы коренных американцев и ставившего под сомнение «чистоту» идей испанских первооткрывателей. Кейсмент в кругах офицеров компании «Форспюблик» прослыл «другом негров», а Джозеф Конрад (автор повести «Сердце тьмы») называл его «британским Бартоломе де Лас Касасом». Интересно, что Конрад, близкий друг Роджера, откажется подписывать прошение о его помиловании. Это было сильное потрясение, но оно открыло Роджеру глаза на природу насилия в Африке: «…у Конрада получается, что Африка превращает в варваров явившихся туда цивилизованных европейцев. Твоя “синяя книга” свидетельствует об ином. О том, что это мы, европейцы, принесли туда самое гнусное варварство».

Экспедицию в Амазонию Роджер совершает в составе комиссии, созданной специально для выявления преступности в рядах надсмотрщиков и управляющих плантациями каучука. Здесь герой видит такое же злодейство, как и в Конго. «Опять Конго. Что ни возьми — выйдет Конго». По подсчетам Роджера Кейсмента режим, установившийся на землях, богатых каучуконосами, уничтожил три четверти коренного населения. Индейцы погибали от оспы, малярии и других болезней. Однако подавляющее большинство стало жертвой чудовищного угнетения, голода, истязаний, прямых убийств. В своем дневнике Роджер сделает ключевую запись, которая приведет его к смертному приговору: «Нельзя допустить, чтобы колонизация оскопила дух ирландцев подобно тому, как это произошло с туземцами Амазонии. Нужно действовать немедленно, тотчас, пока еще не поздно и мы не превратились в механических кукол».

«Сон кельта» и «Война конца света» утверждают идею Льосы о том, что власть деспотии ужасна не только в конкретном проявлении, но по своей природе является властью насилия и жестокости. Новые герои отвергают неизбежность подчинения Латинской Америки более цивилизованным странам, утверждая самобытность народного мира и противопоставляя его миру колонизаторов. В этой борьбе они жертвуют собой, терпят поражение, но их дух остается непобежденным.

Особого внимания заслуживает роман Варгаса Льосы «Праздник Козла». В этом произведении автор придает проблеме

диктатуры конкретное историческое лицо.

«Диктатор — это единственный законченный типологический образ, который дала Латинская Америка», — утверждал Габриэль Гарсиа Маркес. В начале 1970-х годов латиноамериканскими писателями была задумана серия произведений «Отцы родины». «Каждый известный к тому времени романист должен был писать о диктаторе своей страны. <…> Мигель Отеро Сильва взялся написать о Хуане Висенте Гомесе, Хулио Кортасар хотел писать о трупе Эвиты Перрон, Карлос Фуэнтес — о Санта-Анна…». Не все авторы воплотили свои замыслы, но практически одновременно в свет вышли «Превратности метода» (1974) Карпентьера, «Осень патриарха» (1975) Гарсиа Маркеса, «Я, Верховный» Роа Бастоса (1974). Варгас Льоса продолжает традицию латиноамериканских писателей, создавая образ доминиканского диктатора Рафаэля Трухильо Малине в романе «Праздник Козла».

События разворачиваются в Доминиканской Республике, где читателю предстоит увидеть последние дни из жизни самого кровавого диктатора в Латинской Америке, Трухильо. Годы его правления — 1930–1961 гг. В своей стране он получил прозвище «El Chivo» (Козел) за многочисленные сексуальные связи. В результате фальсификации результатов голосования Трухильо был избран на пост президента. Вскоре его жесткая диктатура сменилась деспотией. Десятки тысяч недовольных его политикой были убиты. В прошлом контрабандист на президентском посту Трухильо превратился в культ. «Благодетель отечества», «Восстановитель независимости», «Освободитель нации», «Покровитель изящных искусств и литературы», «Первый студент», «Первый врач» — это далеко не полный список званий диктатора.

Основной метод правления Трухильо изложен в его знаменитой цитате: «Тот, кто не мой друг, мой враг, и, следовательно, он за это поплатится». Самым страшным событием, случившимся за время правления диктатора, была «Петрушечная резня» — убийство двадцати тысяч невинных гаитян, обвиненных в экономических неудачах Доминиканской Республики.

На первых порах своего правления Трухильо не только миловал своих противников, но и приглашал наиболее способных из них к себе на службу. Одного из них, «регионального барона» Антонио де ла Масу, в течение двух лет руководившего повстанческой войной в горах и взятого в плен войсками Трухильо, диктатор самолично освободил из тюрьмы и, присвоив звание лейтенанта, сделал одним из своих личных адъютантов.

«Говорят, ты хороший стрелок, — улыбаясь произнес

диктатор. — Будет время, пойдем в тир, и я попробую доказать, что и Трухильо не из худших. А пока возьми вот это, — Трухильо протянул пленнику свой револьвер. — Когда я тебя разочарую, ты убьешь меня…»

Тридцать лет спустя, 30 мая 1961 г., Антонио де ла Маса, к тому времени один из самых богатых людей в стране, окажется среди тех, кто будет поджидать в засаде автомобиль Трухильо. Покушение было организовано при участии ЦРУ по личному распоряжению президента США Джона Кеннеди. Трухильо был убит.

Композиция романа «Праздник Козла» представляет собой полифонию повествовательных точек зрения, которые сменяют друг друга и сопрягают прошлое и настоящее. Так, в романе можно выделить три основные сюжетные линии: конфликт между Уранией и ее отцом, Агустином Кабралем, описание аппарата власти диктатора и убийство Трухильо.

Урания приезжает увидеть своего больного отца. Они не встречались с того времени, когда ей было четырнадцать лет. Сейчас Урании сорок девять, а Кабралю восемьдесят четыре, он болен, не может говорить и ходить. Дочь Агустина живет в Нью-Йорке и изучает период правления Трухильо. Отношение Урании к отцу неоднозначно: все более погружаясь в фактографию эры Трухильо, она видит фигурирование отца в самых кровавых преступлениях тирана, включая убийства тысяч гаитян. Дочь «Мозговитого Кабраля», как его называют коллеги, достигла коренного понимания причин бедствий страны: «Догадываешься, какой период меня интересует? Эра Трухильо, какой же еще. Самое значительное, что произошло у нас за последние пятьсот лет. Ты говорил это так убежденно. И это верно, папа. За эти тридцать один год кристаллизовалось все зло, которое мы накопили и волокли за собой со времен завоевания Америки. В некоторых книгах появляешься и ты как действующее лицо. Государственный секретарь, сенатор, председатель Доминиканской партии. Кем ты только не был, папа».

Как и Сантьяго из «Разговора в “Соборе”» Урания не стремится к революционной деятельности, ею движет желание осмыслить коренную причину неудач Латинской Америки. Еще одна схожесть проявляется в авторском подходе к раскрытию характера персонажа. Истинная причина разногласия отцов и детей скрывается автором за действиями, которые разворачиваются на первом плане повествования. Сантьяго на протяжении всего романа только догадывается об истинной причине разногласий с отцом, только на интуитивном уровне он чувствует к нему неприязнь и только в диалоге с Амбросио, уже

после развязки, узнает о гомосексуальных наклонностях дона Фермина. Так и в романе «Праздник Козла» Урания рассказывает об основной причине разрыва связи с отцом после основной сюжетной линии. Агустин Кабраль отдал свою четырнадцатилетнюю дочь в руки Трухильо, который ее изнасиловал. Ужасная сцена дефлорации, контрастирующая с монотонным, ровным повествованием, пугает читателя, готового к концовке, но озадаченного новым откровением. Трухильо оскверняет все святое, новое, то, что может возродить народ республики. В изображении Льосы диктатор оказывается слабым больным человеком. Его молодость и «звание козла» — это прошлое, теперь пришло время расплачиваться за свои грехи.

Вторая сюжетная линия романа — убийство диктатора. Заговорщики жертвуют жизнями ради страны, у них одна цель — уничтожить человека, ответственного за все беды Доминиканской Республики. Но этот путь оказывается ложным. Чтобы убить диктатуру, недостаточно убить диктатора. За тридцать лет правления Трухильо совершил самое серьезное преобразование в стране: изменил сознание людей, заменил понятие свободы на идолопоклонство и сервилизм. Именно поэтому заговорщики убили Трухильо, но не свергли режим. Ключевой фигурой, ответственной за неудачу переворота, является генерал Хосе Рене Роман, согласившийся предоставить свою помощь и возглавить переворот, если ему предъявят труп Козла. Получив сведения о смерти Трухильо, генерал поддается панике. «С этого момента, в каждый миг и все последующие часы, когда решалась его судьба, судьба его семьи, судьба заговорщиков и в конечном счете судьба Доминиканской Республики, генерал Хосе Рене Роман ясно осознавал, что он должен делать. Почему же он сделал все наоборот?». Потому что «трухильизм» овладел сознанием даже самых стойких его противников. Генерал Роман, впав в прострацию, обрек заговорщиков на смерть, а себя на ужасные пытки. «Между сеансами на электрическом стуле его, голого, отволакивали в сырую камеру и поливали вонючей водой, пока он не начинал подавать признаки жизни. А чтобы он не спал, веки ему приклеили к бровям лейкопластырем. Когда же и при открытых глазах впадал в полубессознательное состояние, его будили бейсбольной битой. Несколько раз забивали рот чем-то несъедобным, однажды он почувствовал экскременты, и его вырвало. Позднее в своем стремительном падении в нечеловеческое состояние он уже мог удерживать в желудке то, что ему давали…». Генерала пытали четыре месяца, после чего он скончался в тюремной камере. По его вине заговорщики погибли от рук последователей Трухильо.

С помощью разностороннего взгляда на события Льоса выстраивает иерархию общества Доминиканской Республики: Хозяин — слуга — жертва. Автор создает образ диктатора, Хозяина, опираясь на опыт латиноамериканских писателей XX в., изображавших людей, наделенных властью. В романе «Осень патриарха» Маркес использовал гротеск и фантасмагорию, чтобы создать образ диктатора, который правил страной сто лет. Мигель Астуарис в романе «Сеньор президент» с помощью реалистичности изображения создал образ жестокого тирана. Карлос Фуэнтес в романе «Смерть Артемио Круса» показал трагичную судьбу человека, предавшего свои идеалы.

Образ Трухильо совмещает в себе свойства характеров, созданных писателями Латинской Америки ранее. Хозяин никогда не устает, не потеет даже при сорокоградусной жаре, всегда идеально одет, о его сексуальности складывают легенды. «Его способность физически восстанавливаться после кратчайшего отдыха создала ему славу существа высшего порядка». Окружающие диктатора подчиненные находятся в запуганном состоянии из-за постоянного страха перед жестокой расправой, даже самые образованные доминиканцы, адвокаты, врачи, военные позволяют оскорблять себя, считая за честь отдать своих жен и дочерей в руки Козла. Именно так поступает отец Урании. «Этого ты не понимаешь, Урания… но благодаря тому, что ты столько читала, слушала, сопоставляла и обдумывала, ты пришла к пониманию: миллионы людей, одурманенные пропагандой и отсутствием информации, отупевшие от догматизма и изоляции от внешнего мира, лишенные свободы и воли, а от страха — даже любопытства, пришли к угодничеству и покорству и стали обожествлять Трухильо».

Тонка грань между слугой Хозяина (Агустином Кабраль) и его жертвой (Уранией). Урания после долгого отсутствия все-таки решается на встречу с отцом, «пергаментным», больным, немощным стариком. Он не может говорить, только смотреть, кивать и стонать. Урания даже не знает, понимает ли ее отец. «Мозговитый Кабраль» или «сам режим», как ранее он сам себя называл, оказывается беспомощным перед тенью собственных деяний. Монолог Урании, который должен быть диалогом, превращается в исповедь. Жертва режима исповедывается перед его слугой. Дочь оказалась сильнее и сумела сохранить лицо человека, несмотря на влияние режима на ее судьбу. Она прощает отца, хотя тот до сих пор не признал свою вину.

Роман «Праздник Козла» проник в глубь диктаторского режима, показал систему власти, присущую большинству стран Латинской Америки. Выбор исторического лица обусловлен

современным положением Южной Америки в целом. Власть диктатуры — это пережиток времени, система, которая либо саморазрушается, либо уничтожается извне. Устремив свой взгляд в прошлое, автор прогнозирует будущее, осмысляет настоящее. Смерть Трухильо стала отправной точкой демократии в Доминиканской Республике, для Варгаса Льосы — это надежда на возрождение своей родины, Перу.

В статье «Либерализм в новом тысячелетии» Варгас Льоса так обозначил свою позицию по поводу течения неолиберализма: «Ты или за свободу или против свободы, нельзя быть наполовину за или псевдо за свободу так же, как невозможно быть наполовину беременной, полуживым или полумертвым».

Варгас Льоса борется за свободу с помощью литературы, прекрасно понимая, что сейчас нужно вести битву не против идеологов тоталитаризма, а против призраков прошлого: сервилизма, проникшего в глубь сознания человека Латинской Америки, скептицизма, мешающего сделать шаг от диктатуры к демократии, стереотипов и карикатур, цель которых привнести сомнения в ряды истинных патриотов.

Веря в то, что искусство имеет огромное влияние на реальную жизнь, писатель избирает жанр политического романа. Логично то, что контаминация политической и литературной деятельности Льосы привела его именно к такой форме изображения действительности. В отличие от известных латиноамериканских писателей направления магический реализм (Гарсиа Маркес, Хорхе Луис Борхес, Хулио Кортасар), Льоса не использует мифомышление как основной художественный прием. В его прозе нет места фантастике, есть только реальность, в которой существуют типичные персонажи. Их поведение и образ жизни обусловлены окружающей средой. Писатель исследует жизнь стран Латинской Америки с целью выяснения объективных законов ее развития, закономерности исторического процесса. Все это позволяет отнести творчество Варгаса Льосы к направлению критического реализма.

Прочитав первые произведения Варгаса Льосы, латиноамериканский критик Эмиль Родригес Манигаль, так передал свои ощущения: «Этот перуанец пишет с жестким взглядом, стиснув зубы, как от рвущей внутренней боли». Все, что создал писатель за свою литературную карьеру, связано с Перу. Опираясь на личные переживания и мотивы, Льоса трансформирует окружающую действительность. Эпизоды, рожденные воображением и реальным опытом, становятся единым текстом. «Внутренняя боль» остается неизменным лейтмотивом творчества писателя, эмигранта, который навсегда

остался гражданином своей страны.

Литература

1. Альперович М. С., Слезкин Л. Ю. Новая история стран Латинской Америки. М., 1970.
2. Варгас Льоса М. Война конца света: роман / пер. с исп. А. Богдановского. М., 2010.
3. Варгас Льоса М. Город и псы: роман / пер. с исп. Н. Трауберг. М., 1963.
4. Варгас Льоса М. Зеленый дом: роман / пер. с исп. Н. Трауберг. М., 1971.
5. Варгас Льоса М. Либерализм в новом тысячелетии / Центр гуманитарных технологий [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/2006/577
6. Варгас Льоса М. Похвала чтению и литературе. Нобелевская лекция // Иностранная литература. 2011. № 6 [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http:// magazines.russ.ru/ inostran/2011/6/l8.html
7. Варгас Льоса М. Праздник Козла: роман / пер. с исп. Л. Синянской. СПб., 2011.
8. Варгас Льоса М. Разговор в «Соборе»: роман / пер. с исп. А. Богдановского. М., 2000.
9. Варгас Льоса М. Сон кельта: роман / пер. с исп. А. Богдановского. М., 2012.
10. Варгас Льоса М. Тетушка Хулия и писака: роман / пер. с исп. Л. Новиковой. СПб., 2012.
11. Гарсиа Маркес Г. Многое я рассказал вам впервые // Латинская Америка. 1980. № 1.
12. Марио Варгас Льоса. Официальный испанский сайт писателя [Электронный ресурс]. URL: http:// www.mvargasllosa.com/biograf. htm
13. Мельников Н. Жестокий реализм Марио Варгаса Льосы. О романе «Нечестивец, или Праздник Козла» // Иностранная литература. 2004. № 5 [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http://magazines.russ.ru/inostran/2004/5/mel8.html

Артуро Перес-Реверте
М. П. Блинова

Артуро Перес-Реверте (исп. Arturo Pérez-Reverte) (род. в 1951 г.) — современный испанский писатель, журналист, солдат, гроссмейстер, увлеченный читатель и искатель приключений, причем он удивительно органичен и последователен в каждом из своих образов.

С юности Реверте любил стихию моря и свободы, увлекался подводным плаванием, да и сейчас является завзятым яхтсменом: «Настоящая свобода начинается в 10 милях от берега» [1]. Но если любовь к приключениям Артуро унаследовал от отца, то от деда ему досталась библиотека в пять тысяч томов, открывшая будущему писателю мир текстов, и он читал «всю литературу, до которой мог дотянуться» [1]. Тогда любимым героем был Робинзон Крузо, сейчас же Реверте находит его омерзительным: «Что сделал Робинзон, встретив другого человека? Превратил его в слугу» [1].

Взрослая жизнь стала для Переса-Реверте настоящим романом, в котором, как и в его текстах, можно найти и приключения, и детектив, и философский смысл. В 1970-х годах Реверте работал на танкере-нефтеперевозчике, потом стал журналистом и в качестве военного корреспондента ежедневной газеты «Пуэбло» побывал в ряде африканских стран, в том числе в Западной Сахаре и Экваториальной Гвинее. Дважды был объявлен пропавшим без вести — в Сахаре в 1975 г. и в Эритрее в 1977 г. Работал военным телекорреспондентом на RTVE, вел репортажи с Кипра, из Эль-Сальвадора, Никарагуа, Чада, Ливана, Судана, Мозамбика, Анголы, из Персидского залива и Боснии. Затем переключился главным образом на художественную литературу, но по-прежнему выступает как колумнист (в частности, в El Semanal).

В настоящее время Артуро Перес-Реверте живет в Ла-Навате (около Мадрида) и в родной Картахене, где имеет возможность путешествовать на яхте по Средиземному морю.

С 2003 г. член Испанской королевской академии.

Романы

1986 — Гусар (El húsar)

1988 — Учитель фехтования (Elmaestrodeesgrima) 1990 — Фламандская доска (La tabla de Flandes)

1993 — Клуб Дюма, или Тень Ришелье (El club Dumas) 1993

— Тень орла (es: La sombra del águila)

1994 — Территория команчей (Territorio comanche) 1995 — Дело чести (Cachito (un asunto de honor))

1995 — Кожа для барабана, или Севильское причастие (La piel del tambor)

2000 — Карта небесной сферы, или Тайный меридиан (La carta esférica)

2002 — Королева Юга (La reina del sur) 2004 — Мыс Трафальгар (Cabo Trafalgar) 2006 — Баталист (El pintor de batallas) 2007 — День гнева (Un Día de Cólera)

2010 — Осада, или Шахматы со смертью (El asedio)

2012 — Танго старой гвардии (El tango de la guardia vieja) 2013 — El francotirador paciente

Цикл «Приключения капитана Алатристе»

1996 — Капитан Алатристе (El capitán Alatriste) 1997 — Чистая кровь (Limpieza de sangre)

1998 — Испанская ярость (El sol de Breda) 2000 — Золото короля (El oro del rey)

2003 — Кавалер в желтом колете (El caballero del jubón amarillo)

2006 — Корсары Леванта (Corsarios de Levante) 2011 — Мост убийц (El puente de los asesinos)

Документальная проза 1995 — Obra breve

1998 — Корсарский патент (Patente de corso)

2001 — С намерением оскорбить (Con ánimo de ofender) 2005 — Живым не возьмете (No me cogeréis vivo)

Первый роман А. Переса-Реверте, «Гусар», действие которого происходит во времена Наполеоновских войн, был опубликован в 1986 г. Вместе с тем внимание публики писатель привлек лишь через два года книгой «Учитель фехтования» (1988) [18], а настоящий успех пришел к Пересу-Реверте в 1990 г. с выходом романа «Фламандская доска» [19], главные герои которого расследуют убийство, случившееся в XV в. Этот интеллектуальный постмодернистский детектив в духе У. Эко стал своеобразной визитной карточкой А. Переса-Реверте, воплотив основные черты «фирменного стиля» испанского писателя: метафоричность, интертекстуальность, многослойность повествования. Данный образ «мастера изящной словесности», создателя текстуальных «постмодернистских конструкторов» Реверте продолжает в романах «Клуб Дюма, или Тень Ришелье» (по этой книге снят знаменитый фильм Романа Поланского

«Девятые врата») [10], «Кожа для барабана, или Севильское причастие» [11], «Осада, или Шахматы со смертью» [15], «Танго старой гвардии» и др.

В то же время Реверте-журналист не может пройти мимо проблем современного общества, в итоге появляются романы «на злобу дня»: «Территория команчей» (подробное описание истории войны в Югославии), «Королева Юга» [12] (раскрытие темы современной наркоторговли) и др.

Реверте-путешественник, книгочей и авантюрист находит свое воплощение в беллетристике как создатель цикла исторических романов «Капитан Алатристе» [8], написанный стилизованным языком Золотого века.

Большинство «серьезных романов» А. Переса-Реверте имеет ряд общих черт, которые позволяют говорить о поэтике данного автора. В качестве ее особенностей можно выделить следующие:

1. Многослойность повествования. Это одна из узнаваемых черт произведений Реверте. Так, в романе «Фламандская доска» расследование современного убийства переплетается с сюжетом, который зашифрован на картине [19]; в «Клубе Дюма, или Тени Ришелье» [10] приключения современного героя Корсо сопоставляются с историей д'Артаньяна и перемежаются историями о жизни и произведениях А. Дюма; в «Коже для барабана, или Севильском причастии» [11] связываются истории об убийстве в маленькой церквушке Севильи, любви Карлоты Брунер и капитана Ксалока, данных в восприятии героини Макарены, жизнь ее самой, расследование, которое проводит Куарт и др. Подобное наличие нескольких линий повествования приводит к нелинейности сюжета, к временным и пространственным смещениям романного действия, что позволяет, с одной стороны, активизировать читательское восприятие, а с другой — подчеркнуть вневременность описываемых событий, цикличность и повторяемость фабул (в романе «Фламандская доска» убийство, зашифрованное на картине XV в., повторяется и в XX в.: типажи героев и мотивы их поступков остаются неизменными) или представить разные точки зрения на одну и ту же ситуацию (как это происходит в «Коже для барабана…», где мы видим убийство в восприятии разных персонажей). При этом постепенно все линии повествования становятся равноправными, текст лишается смыслового центра, а действие «расслаивается». Во многих романах Реверте финал остается открытым, хотя детективная интрига разрешается, что наряду с семантической многослойностью действия превращает текст в ризоматичную структуру, дающую читателям возможность смысловой игры.

2. Скрытая интертекстуальность. Прямое цитирование не характерно для Реверте, он более активно использует ссылки на литературные и исторические факты, на конкретных героев или сюжеты. При этом большинство из них далеко не очевидно, что становится одной из составляющих игры с читателем. В то же время интертекст помогает дать более глубокую внутреннюю характеристику образа и в какой-то степени может подсказывать разгадку детективной интриги. Так, образ Сесара во «Фламандской доске» является аллюзией на Оскара Уайльда и его героя Дориана Грея, что намекает читателю на возможность совершения им преступления.

Иногда аллюзии становятся способом выражения авторской оценки героя, примером чего может служить образ Лолиты Пальма из романа «Осада, или Шахматы со смертью»: проводимая автором параллель с образом Клегга из романа Дж. Фаулза «Коллекционер» дает вполне определенную характеристику героине. Роман «Клуб Дюма, или Тень Ришелье» строится на аллюзиях из биографии и произведений А. Дюма: героям современной истории соответствуют персонажи «Трех мушкетеров», повороты сюжета также отсылают к книге Дюма, что подчеркивается названиями глав («Анжуйское вино», «Человек со шрамом», «Бекингэм и миледи» и др.). В итоге у Реверте интертекст не только организует диалог разных произведений и связывает их в единое пространство, но и разрушает границы между виртуальным и реальным для героев, книгой и жизнью.

3. Наличие ключевых метафор текста. Во «Фламандской доске» это шахматы и картина, в «Осаде…» — шахматы и Кадис, в романе «Клуб Дюма, или Тень Ришелье» — текст «Трех мушкетеров» и т. д. Повторяющийся мотив шахматной игры не случаен: автор наделяет его философским значением, сопоставляя с поступками героев, их отношениями и самой жизнью.

4. Предполагаемая активная роль читателя, использование эффекта обманутого ожидания относительно характеристики образов и развития сюжета. Жанр детектива дает для этого особые возможности, которыми пользуется Реверте, отсюда и парадоксальные развязки его романов. К примеру, во «Фламандской доске» убийцей оказывается уточненный эстет Сесар, а в «Севильском причастии» неожиданное решение получает любовный конфликт.

5. Философичность произведений, которая заключается в обращении к вопросам добра и зла, жизни и смерти. Игра также осознается Реверте в философском контексте, как и идея

релятивизма. Писатель неоднократно показывает, что невозможно провести четкую границу между добром и злом: к примеру, убийство в романе «Кожа для барабана…» становится благородным поступком и единственным путем спасения старинной маленькой церкви, бывшей оплотом веры, свободной от филистерства. В героях также добро и зло представлены относительными категориями: в «Осаде» следователь Тисон, тяжело переживая убийства девушек, в то же время жестоко пытает подозреваемых, «положительная» героиня Лолита обрекает на смерть влюбленного в нее Пепе Лобо и т. д. В «Севильском причастии» священник отец Ферро продает старинный образ и распятие с алтаря, чтобы починить крышу и помочь людям не умереть от голода, а жесткий солдат Куарт оказывается способен на настоящую любовь и преодоление своего догматичного сознания. Люди в романах Реверте представлены как непознаваемые по своей природе, способные на любые поступки, которые не всегда можно оценить однозначно.

6. Использование жанра детектива и одновременно его переосмысление в постмодернистском ключе: добавляется многослойность письма, философский подтекст, игра с читателем, направленная на обретение им истины произведения.

7. Отсутствие авторского «Я», отсюда, объективность повествования и отказ от прямой дидактики.

8. Сочетание черт постмодернистской поэтики с гуманистическим пафосом и психологизмом. Для Реверте интересен человек, поэтому его герои не являются симулякрами или персонажными масками, хотя зачастую и содержат слой интертекстуальных значений. Реверте раскрывает внутренний мир своих героев чаще всего через портрет и значимые детали, которые иногда становятся лейтмотивами образа: гладкие черные волосы Хулии («Фламандская доска»), загорелые плечи Макарены («Севильское причастие»), детали одежды Лолиты («Осада, или Шахматы со смертью») и т. д. Диалектика душевных движений или поступков персонажей также акцентирована автором.

Все обозначенные черты можно проследить в романе «Осада, или Шахматы со смертью», который вышел в 2010 г. и в какой-то степени объединил ключевые для А. Переса-Реверте темы, образы и метафоры.

В основе повествования лежит детективная фабула: расследование комиссаром Тисоном серии загадочных убийств молодых девушек. Обращение к жанру детектива весьма характерно для Реверте, и, вероятно, это можно объяснить постмодернистским стремлением разрушить границы между массовым и элитарным искусством (о чем писал еще Л. Фидлер

[22, с. 43]), а также желанием вовлечь читателя в некую интеллектуальную игру. В этом плане поиск разгадки преступления связывается с обретением истины произведения, с постепенным выстраиванием смысла намеренно децентрированного текста. Поэтому и детективная интрига становится у Реверте, как и в романе «Имя Розы» У. Эко, лишь внешним слоем повествования, причем его незначительность подчеркивается намеренной затянутостью изложения. Начиная роман с описания обнаруженного жестокого убийства, Реверте «приманивает» читателя, но далее из детективного сюжета вырастают направления развития действия (война, шпионаж, любовь, контрабанда, игра в шахматы и т. д.) и динамика его снижается. Детективное начало словно растворяется в других темах и перестает центрировать текст — роман превращается в ризому [2, с. 247]: каждая точка повествования связана с любой другой и в то же время ни одна из них не является определяющей.

В соответствии со структурой ризомы границы повествования размыкаются: описанное в качестве завязки действия убийство не является первым — и детектив, и сама осада начинаются словно бы до данного романа. Финал также остается открытым. В итоге читатель сам определяет для себя и ведущую линию повествования, и главных героев. Традиционная сюжетная схема детектива «преступление — расследование — разгадка» трансформируется: изучая убийства, Тисон удаляется от них, занимаясь все больше вопросом падающих бомб, связь которых с мертвыми девушками раскрыта не столько в финале, сколько в эпиграфе к роману. Традиционный образ сыщика деконструируется: Тисон берет взятки, жесток, пытает подозреваемых до смерти и тем самым ставится на один уровень с убийцей. Так автор, вызывая у читателя эффект обманутого ожидания, разрушает стереотип восприятия детективного текста, где заданность фабульной схемы очень сильна, а также стирает традиционную для детективов оппозицию добра и зла, представленную сыщиком и преступником, что связано с общей идеей релятивизации, на которую опирается постмодерн.

Эта идея прослеживается и в линии Лолита — Пепе Лобо, которая строится на инверсии ожидаемого и действительного. В начале образы героев этого уровня повествования обрисованы вполне привычно для читателя: благородная дама Лолита Пальма, утонченная, умная, обладающая богатым внутренним миром, и капитан Пепе Лобо — разбойник, нарушивший слово чести, пират, который привлекает ее прежде всего своей необычностью и мужской силой. Но по мере развития действия

они словно меняются местами: Лолита занимается коммерцией, и ей нужно отвоевать захваченный корабль, поэтому она отправляет на верную смерть влюбленного в нее Лобо. Он благородно соглашается, рискуя жизнью всего экипажа. В итоге Пепе становится калекой, теряя свою мужскую привлекательность, и перестает быть интересным для героини — она торопится уйти из госпиталя, где он лежит, и забыть обо всем. Так Реверте показывает, как относительны добро и зло, как обманчив стереотип восприятия. Кроме того, автор выстраивает ассоциативные связи между этой линией и смертями девушек, ведь Лолита при всей ее красоте и утонченности является убийцей: она прекрасно понимает, на что обрекает героя, но деньги оказываются для нее важнее. В то же время этим решением Лолита лишает себя возможности обрести настоящую любовь и изменить свою жизнь — в этом заключается и определенный трагизм ее выбора, наказание за жестокость.

Еще один вариант убийства показан в линии Симона Дефоссе, который руководит обстрелом осажденного Кадиса. Смысл жизни капитана — увеличить точность попадания снарядов, этому посвящены все его мысли и мечты. Он разрабатывает технологию стрельбы, заказывает особые орудия, но при этом не задумывается о том, что несет смерть, ему интересно лишь решение инженерной задачи: «Страсти губят людей, но страсти их и спасают. Его страсть — увеличить дистанцию выстрела на семьсот пятьдесят туазов».

Так Реверте дает свое видение войны как пространства, в котором теряется значимость жизни человека. К примеру, солевар Мохарра с товарищами уводит у французов их канонерку, убивая всех находящихся на борту: «Хрясь. Хрясь. Хрясь. Солевары наносили удары методично, размеренно, будто отсекали сучья у поваленного дерева». Тем парадоксальней выглядит расследование Тисона, который пытается найти убийцу четырех девушек на фоне смерти сотен людей.

Таким образом, через тему преступления автор связывает отдельные уровни повествования, показывая разные варианты самого феномена убийства, и благодаря этому ставит вопрос о том, что вообще можно назвать убийством, ведь так или иначе преступны в романе все главные герои, а не только Фраскито. Вместе с тем детективная фабула постепенно приобретает символический смысл — Тисон начинает воспринимать расследование как игру в шахматы: «Город превратился в шахматную доску, в каждой клетке своей таящую опасность… Четыре пешки уже потеряно. И — ни единой улики». Метафора шахмат вообще очень важна для А. Переса-Реверте и зачастую

появляется в его «серьезных» романах, к примеру во «Фламандской доске», где серия убийств выстроена, как шахматная партия. В итоге данная игра становится для Реверте символическим воплощением как отношений людей вообще, так и логики их поступков. При этом в «Осаде…», как и во «Фламандской доске», происходит расширение семантики шахмат от буквального смысла (Тисон играет в шахматы с профессором Баррулем) до максимально символического: «И больше ничего. Кроме разостланного на столе плана Кадиса — этой странной шахматной доски, по которой какой-то невероятный игрок двигает фигуры…». Сопоставление мира с шахматной доской весьма популярно в литературе постмодернизма (достаточно вспомнить М. Павича), поскольку воплощает актуальную идею интеллектуальной игры, но у Реверте этот образ приобретает экзистенциальное звучание, особый трагизм бытия, где человек лишь пешка. Такими пешками изображены и герои, но в то же время каждый из них ведет свою партию, не желая проигрывать. Состязание убийцы и следователя, любовь Лолиты и Лобо, даже обстрел города Дефоссе и противостояние Кадиса — варианты шахматных партий и одновременно части некой общей игры, которую ведет «невероятный игрок», определяющий бытие.

Поэтому вполне логичной выглядит идея о всеобщей связи — одна из центральных в романе. Самая яркая ее иллюстрация — зависимость убийств девушек от падения бомбы, которая представляется Тисону главной загадкой данных преступлений. И в то же время он пытается это объяснить: «Мир полон разрозненных элементов на первый взгляд. Не взаимосвязанных. Но когда одни определенные соединения вступают в контакт с другими, получающаяся в результате сила может производить поразительный эффект… Секрета соединения мы пока не знаем». Та же мысль звучит в эпиграфе и реализована во всей ризоматичной структуре текста, куда входят и интертекстуальные ссылки, образующие некий вертикальный контекст произведения.

Так, можно увидеть скрытые параллели между Лолитой Пальма, собирающей засушенные растения, и главным героем «Коллекционера» Дж. Фаулза, пополняющим собрание бабочек, между владельцем парфюмерной лавки Фраскито, оказавшимся убийцей, и Гренуем из «Парфюмера» П. Зюскинда, Мохаррой и героями Ремарка с их верностью кодексу товарищества. Но подобные аллюзии в романе Реверте не только являются вариантом постмодернистской игры, но и определенным способом характеризуют героев, давая подсказку «компетентному» читателю относительно истинного убийцы или подлинной сути героини. Таким образом, Реверте использует

принцип «слоеного пирога», сформулированный У. Эко [24, с. 12], по отношению к структуре образов, что весьма интересно.

Также значима в тексте аллюзия на сам принцип построения романа Дж. Джойса «Улисс», где сквозь ткань повествования о Дублине проступает античный миф. В «Осаде…» просматривается сюжет «Аянта» Софокла, перевод которого дал главному герою профессор Барруль. Прочитав этот текст, Тисон начинает воспринимать события через его призму и находит явные параллели: осада Трои — осада Кадиса, зарезанные овцы — убитые девушки, расследование Улисса — расследование Тисона. Герой даже начинает мыслить цитатами из античной трагедии, связывая их с происходящим. В итоге отчетливо начинает звучать идея о повторяемости сюжетов, цикличности и власти текстов над человеком.

Своеобразной аллюзией на ницшеанского сверхчеловека можно считать чучельника Фумагаля. К примеру, так он рассуждает о свободе: «…Единственная свобода есть свобода личности и заключается она в том, чтобы отдаться на волю силам, владеющим человеком… Оттого и слово “зло” неоднозначно. Общество, запутавшись в собственных противоречиях, карает за наклонности, ему же и присущие, однако это кара есть лишь слабая плотина, не выдерживающая напора темных страстей, что когтят душу человека». Этот образ очень близок афоризму Ницше: «Культура — это лишь тоненькая яблочная кожура над раскаленным хаосом» [23, 57]. Руководствуясь своими представлениями о свободе, добре и зле, Фумагаль отправляет французам планы попадания бомб для того, чтобы увеличить меткость стрельбы. Тем самым герой стремится разрушить город, который для него является моделью всего мира, погрязшего в законах, условностях, правилах морали. Вместе с тем этот персонаж изображен как обобщенный образ революционера: «Настанет день, думает он, и оттуда налетит обжигающий ветер, который все расставит по своим местам… Грегорио Фумагаль в этом убежден и ради этого работает. Рискуя, между прочим, жизнью. Во имя будущего». Так очень скрыто Реверте показывает влияние идей Ницше на революционеров, определенную близость их взглядов на жизнь. Вместе с тем занятие Фумагаля (чучельник) содержит авторскую оценку данного героя: он может лишь имитировать жизнь из мертвых тел, но не является создателем. Видимо, так же бесплодны и его идеи.

Таким образом, интертекст создает особый уровень в данном повествовании — уровень подсказок читателю и авторских оценок, которые исключены из основного текста. Итоговым

символом, суммирующим авторские идеи, является образ Кадиса, который представлен в разных ипостасях. Это реальный город, в котором автором тщательно выписана архитектура, улицы, дан план. С другой стороны, Кадис — это его жители, в которых Реверте подчеркивает гордость, стойкость и нежелание подчиняться чьей-то воле. Поэтому далеко не случайно автор пишет о городе как о живом существе, которое дышит, просыпается, живет. Ну и, конечно, Кадис — модель всего мира, в котором есть зло и благородство, страсти и рационализм, жизнь и смерть. При этом важен образ Кадиса на чертежах, которые исправно отправляет Фумагаль: город весь охвачен перекрещивающимися линиями обстрелов. Но это также и символ связи всех людей и событий: каждый занимает свое место в матрице бытия.

Но, активно используя постмодернистские приемы, Реверте все же в плане содержания близок классической литературе: изображая войну и убийства, он ставит вопрос о ценности жизни каждого отдельного человека, который становится жертвой идей. История Мохарры и его раненого товарища, так и не получивших заслуженную премию, перекликается с «Повестью о капитане Копейкине» Н. В. Гоголя: в обоих текстах звучит мысль о несправедливости власть имущих и о необходимости сочувствия к маленькому человеку. Возможно, именно этот гуманистический пафос, довольно редкий в литературе XXI в., и делает тексты А. Переса-Реверте столь важными для современного читателя.

Творчество А. Переса-Реверте представляет собой очередной вариант постмодернистского соединения массового и элитарного: используя жанр детектива, писатель придает ему философскую глубину, превращая расследование преступления в изучение человека, законов нравственности и самой жизни. Вместе с этим ему удается избегать прямой дидактики — сюжетные ходы романов и логика образов ставят перед читателями извечные вопросы о смысле бытия, сущности добра и зла, природе человека, но не дают ответов, подталкивая читателя к размышлениям.

Роль читателя вообще очень важна в романах Реверте: выстраивая разные перемежающиеся линии повествования, намеренно децентрируя текст и шифруя интертекстуальные аллюзии и реминисценции, писатель вовлекает читающего в интеллектуальную игру, цель которой — обретение некой истины о тексте, себе самом и своем месте в мире.

Таким образом, примеряя разные маски, по постмодернистски совмещая развлекательное и философское, Реверте всегда пишет о человеке и для человека, выводя

отношения с читателем за рамки обычной постмодернистской игры. Этот столь несовременный гуманизм можно считать одной из ключевых особенностей его творчества.

Литература

1. Артуро Перес-Реверте в издательстве «ЭКСМО» [Электронный ресурс]. URL: http://eksmo.ru/author/119421/
2. Ильин И. Постмодернизм: словарь терминов. М., 2001.
3. Огнева Е. Истины и химеры истории // А. Перес-Реверте. День гнева. СПб., 2009.
4. Официальный сайт А. Переса-Реверте [Электронный ресурс]. URL: http://www.capitanalatriste.com, http://www.perez-reverte. com/
5. Пашков Г. Н. Журналистика Испании. М., 2002.
6. Перес-Реверте А. Баталист / пер. с исп. Н. Беленькой. М., 2006.
7. Перес-Реверте А. Кавалер в желтом колете / пер. с исп. А. С. Богдановского. М., 2006.
8. Перес-Реверте А. Капитан Алатристе / пер. с исп. А. С. Богдановского. М., 2004.
9. Перес-Реверте А. Карта небесной сферы, или Тайный меридиан / пер. с исп. Н. В. Малыхиной. М., 2004.
10. Перес-Реверте А. Клуб Дюма, или Тень Ришелье / пер. с исп. Н. А. Богомоловой. М., 2004.
11. Перес-Реверте А. Кожа для барабана, или Севильское причастие / пер. с исп. Н. Кирилловой. М., 2006.
12. Перес-Реверте А. Королева Юга / пер. с исп. Н. Кирилловой. М., 2004.
13. Перес-Реверте А. Корсарский патент / пер. с исп. Н. Кирилловой. М., 2005.
14. Перес-Реверте А. Мыс Трафальгар / пер. с исп. Н. Кирилловой. М., 2006.
15. Перес-Реверте А. Осада, или Шахматы со смертью / пер. с исп. А. С. Богдановского. М., 2011.
16. Перес-Реверте А. С намерением оскорбить / пер. с исп. Е. Матерновской. М., 2005.
17. Перес-Реверте А. Тень орла / пер. с исп. А. С. Богдановского. М., 2003.
18. Перес-Реверте А. Учитель фехтования / пер. с исп. Н. Беленькой. М., 2008.
19. Перес-Реверте А. Фламандская доска / пер. с исп. Н. Кирилловой. СПб., 2001.

20. Перес-Реверте А. Чистая кровь / пер. с исп. А. С. Богдановского. М., 2008.

21. У книжной витрины с Константином Мильчиным // Иностранная литература. 2005. № 7.

22. Фидлер Л. Пересекайте границы, засыпайте рвы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. М., 1993.

23. XX веков немецкой литературы: антология / сост. Э. И. Иванова. М., 1994.

24. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы». СПб., 2005.

Умберто Эко
А. А. Дронов

Можно ли обрисовать в одном предложении то интеллектуальное потрясение, которое было вызвано творчеством Умберто Эко? Когда текст начинал искрометный и искусный диалог с читателем, когда, восходя по скользким ступеням аббатской обители, ты терял ощущение твердости восприятия под ногами, когда в итоге тебя тонко обманывали жанровой композицией, очаровывали постмодернистской гипертекстуальностью и испытывали на прочность схоластическим рассуждением о сути земного и божественного на фоне вертикали христианской эстетики.

Трудно быть писателем, но трудно быть и читателем.

Перефразируя вступление самого Умберто Эко к своему эссе о фильме Алексея Германа «Трудно быть богом», так можно раздавленным шепотом передать внутреннюю дисгармонию созерцания тонко представленного процесса увядания цвета розы.

Итак, об авторе… Хотя здесь следует сделать существенную пометку относительно того, а стоит ли вообще рассматривать личность писателя в контексте его творчества. В «Заметках на полях имени розы» У. Эко настаивает на разделении автора эмпирического и автора — создателя произведения. Они не должны рассматриваться как единое целое. Подобная теоретическая установка объясняет прилагаемые невероятные усилия итальянского медиевиста оградить собственную личную жизнь от общественного вторжения извне. Однако никакая, даже самая изощренная, осада не в силах противостоять простому человеческому любопытству.

Практически любая книга, вышедшая из-под пера Умберто Эко, производит некий взрыв в интеллектуальной среде европейской культуры, начиная со второй половины XX в. И если дать возможность современному свободомыслящему художнику изобразить неоднородный литературный мир в метафорических образах, где все материальные объекты природы заключают в себе символизм творчества разных писателей, то итальянский прозаик вырисовывается бурлящим вулканом философской мысли и критической идеи. Он не потухает и даже не засыпает на время, но постоянно поддерживает в себе жар не утоленного познанием разума, извергаясь сложными и многоуровневыми текстами постмодернистского характера. Его работы иронически играют с читателем своим построением и развитием сюжета, вступают в

умопомрачительную «гонку перевооружения» сознания и, естественно, вдохновленно дискутируют с владельцем книги. Невозможно не согласиться с тем фактом, что подобная тяга романов, вышедших из-под его пера, к взаимодействию с нами порождает проблему их же интерпретации, где сам процесс поиска интертекстуальности перечеркивается жирным вопросительным знаком.

Умберто Эко — личность яркая и живая, горящая неистовой энергией вечно движущегося познания, которая постоянно расширяет интеллектуальное поле деятельности. Он не любитель засиживаться подолгу на одном месте, то и дело переключаясь с одной темы исследования на другую, что создает массу проблем для его критиков. Нет более ли менее подробной биографии этого автора, не говоря уже о всестороннем исследовании творчества ведущего мирового семиотика.

У. Эко родился в Александрии 5 января 1932 г., а после вместе с матерью переехал в Пьемонт. Для нынешних ценителей «озерных лириков» можно добавить изящную романтическую подробность: дед Эко был подкидышем, и по принятой в то время в Италии традиции ему присвоили аббревиатуру Ex Caelis Oblatus — «данный небесами».

А. Р. Усманова в своей работе «Умберто Эко. Парадоксы интерпретации» делает попытку словесно нарисовать портрет итальянского писателя в духе подлинно ренессансной личности: выдающаяся эрудиция, интенсивность академической деятельности, библиофильство (кстати, по всему миру о его личной библиотеке ходят легенды, будто она насчитывает более 30 000 томов), увлеченность рисованием и страсть к игре на флейте. Но неизбежно делает поправку, что «сравнение с личностью эпохи Возрождения, уже и так достаточно потрепанное от частого употребления и потому ставшее не более чем тривиальным жестом почтения, вряд ли устроило бы Умберто Эко, тем более что в его текстах именно Возрождение оказывается на правах «фигуры умолчания» [4, 14].

Вопреки пожеланию отца, который хотел видеть сына на юридическом факультете, У. Эко поступил в Туринский университет для изучения средневековой философии и литературы и в 1954 г. успешно его окончил. Неизбежное столкновение со средневековой схоластикой и ее подробнейшее изучение, привели к занимательному результату: Умберто стал атеистом и покинул Католическую церковь.

Если ненавязчиво спросить людей, лично знакомых с писателем, какие главные качества его отличают, то мы получим единогласный ответ: энциклопедичность, поражающая широта

научных интересов и искрометная ирония. Среди его научно-публицистических работ мы находим тексты семиотического и философского характеров, например: «Знак» (1971), «Теория семиотики» (1975), «Семиотика и философия языка» (1984), «В поисках совершенного языка» (1993), «Кант и утконос» (1997); исследования в области эстетики и теории массовой коммуникации: «Апокалиптические и интегрированные» (1964), «Открытое произведение» (1962), «Отсутствующая структура» (1968), «Путешествия в гиперреальности» (1986); работы по медиевистике: «Эстетика Фомы Аквинского» (1956), «Искусство и красота в средние века» (1959), «О средневековой теории знака» (1989); публикации в области теории литературы и поэтики: «Поэтики Дж. Джойса» (1965), «Роль читателя» (1979), «Пределы интерпретации» (1990), «Интерпретация и гиперинтерпретация» (1992), «Шесть прогулок в литературных лесах» (1994); тексты в жанре эссеистики: «Diario Minima» (1963), «Пастиши и постиши» (1988), «Как путешествовать с лососем» (1992).

Подобная внушающая уважение научная репродуктивность ученого создает крепкую базу для его художественного творчества. Поэтому не стоит воспринимать У. Эко как автора, так сказать, каждодневного чтива, что в принципе и нереально, учитывая первоначально пугающую объемность всех шести вышедших романов. В первую очередь он грамотный исследователь, серьезно подходящий к кропотливому процессу создания текста и умеющий хранить, анализировать и своевременно использовать приобретенные знания.

Для русскоязычной аудитории восприятие Умберто Эко изрядно осложняется «несвоевременным» переводом его художественной грани творчества. В представлении нашего отечественного читателя он не семиотик, не историк, не философ, и даже не ученый, а всего лишь великолепный прозаик, тогда как на западе интеллектуальное сословие первоначально обратило на него внимание благодаря столь бурной научной деятельности в области гуманитарных наук. И тот факт, что Россия увидела первыми переводы романов, а не академических исследований, послужил причиной неполного, а порой и ошибочного понимания эковской художественной прозы.

Идейно-художественный мир У. Эко состоит не только из хитросплетенных интертекстуальных лабиринтов образов, понятий и категорий. Он оживает в сознании читателя, делая долгожданный страстный младенческий вздох с первой прочитанной буквой. Остановитесь на середине любого его романа. Прислушайтесь. Этот мир словно самозабвенно кричит: «Автор не должен меня интерпретировать! Мы не одно целое!

Забудь о нем! У тебя же есть я…». Классическая критика, опирающаяся на параллели между биографией автора и его произведением, здесь неприемлема. Она просто не будет работать. В «Заметках на полях имени розы» У. Эко уверяет нас, что роль интерпретатора предоставляется самому читателю, что он не имеет никакого отношения к своему тексту, разве что чисто техническое. Автор может только пересказать сам процесс создания, почему и как писал. В противном случае, вкладывая собственное отношение к тексту и предлагая определенные прочтения, вообще не стоит писать роман, который по определению является машиной — генератором интерпретаций. «Автору следовало бы умереть, закончив книгу. Чтобы не становиться на пути текста», — говорит итальянский писатель словами из своих же «Заметок на полях имени розы».

Вот она — столь блистательная интеллектуальная игра, в которую чувствует себя втянутым читатель, хорошо знакомый с творчеством У. Эко. Он невольно стремится стать идеальным читателем, избегая при этом впадать в заблуждения, которые автор иронически и скептически критикует уже непосредственно в произведениях. Одна из таких коварных ловушек — чрезмерная интерпретация, которая постоянно имеет место быть в процессе прочтения его романов. Но писатель любит подчеркивать, что, дескать, он не имел в виду это и самое печальное, что и текст романа не предполагал подобного, а последний — это единственный гарант интерпретации. Следуя подобной логике рассуждения, можем ли мы с уверенностью назвать автора автором? Нет. Его роль упраздняется, делая возможным для У. Эко переход в разряд образцового читателя своих романов.

У творческого мира У. Эко есть одна немаловажная отличительная особенность. Его организм стирает границы между философией и литературой, создавая практически новый обособленный жанр, в котором мирно уживаются две концепции: возврат к философской повести и внедрение в нее новых многозначных элементов. Результат подобного медитативно неспешного действа — символичное рождение мета-романа или романа в романе, когда произведение глаголет о других книгах (что мы можем непосредственно наблюдать на примере текста «Имя розы») и повествует о самом себе. Тем самым У. Эко будто вызывающе смотрит в глаза ликующим, почти победившим режиссерам и с гордостью заявляет, что художественная литература вовсе не изжила себя. У нее есть все возможности противостоять натиску «цифрового экрана». По словам А. Усмановой: «Эко относится к числу тех теоретиков, которые в значительной степени способствовали изменению

интеллектуального климата современной гуманитаристики — это верно не только в отношении семиотики, но и теории массовых коммуникаций, литературоведения, медиевистики, эстетики и философии» [4, 15].

Этот живой литературный мир У. Эко объединяет в первую очередь многослойность: мы наблюдаем одновременно исторический, психологический, интеллектуальный, детективный, фантастический, научный и воспитательный пласты, которые можно определить, как мини-энциклопедии разных эпох. Вспомним, для примера, такие два его романа, как «Баудолино» и «Таинственное племя царицы Лоаны». Первый показывает нам Средневековье, а второй — период фашизма в Италии.

Художественное творчество У. Эко опоясывает весьма продолжительный временной отрезок прошлого, начиная с XIII в. и заканчивая XX столетием. Где бы ни развивались события, к какой бы нации ни принадлежали герои произведений, их автор — искушенный мастер деталей: описания следуют с удивительной точностью, передавая собой характерные отличительные черты той или иной страны или эпохи. Однако интеллектуальную и культурную отдушину итальянский автор находит в раннем европейском Средневековье.

Научная публицистика У. Эко преподносит нам интересную идею о том, что нынешнее телевидение, как один из основных источников средств массовой информации, путем все нарастающей популяризации Средних веков создает эпоху «Нового Средневековья», в которой повторяется борьба «старого» и «нового» и появляется новый тип человека. Тем не менее для подобающей ориентации в нашем современном мире необходимы, во-первых, опыт предшествующих поколений, во-вторых, обладание особой исторической чувствительностью, в-третьих, «филологичность» и наконец в-четвертых, глубоко почтительное отношение к прошлому. Совокупность всех этих качеств помогает У. Эко ясно видеть точки пересечения и замысловатые параллели, тесно связывающие эти две колоссальные эпохи.

Что являет собой Средневековье в свете произведений У. Эко? Многие ученые осуждают то время за отсутствие эстетической чувствительности, тогда как, на самом деле, что не раз подчеркивает У. Эко, это богатейший период истории духовной культуры, где имели место глубокие поиски и находки в области эстетики и философии.

Всей своей литературной деятельностью он реабилитирует Средние века, доказывая, что это была эра невероятной

интеллектуальной активности, когда формировался современный западный человек. Это сложный схоластический период истории, когда появились современные языки, крупные города, университеты, современное понятие «любви», когда происходил процесс противостояния церкви и государства, межклассовой борьбы, когда совершались всевозможные научные открытия и изобретения. В то время вырабатывался именно такой новый тип человека, который сумел бы примирить в своем сознании «божественное» и «земное» или, иными словами, веру и науку.

Все это нашло свое непосредственное отражение в главном романе У. Эко «Имя розы», где повествование идет не только о Средних веках, но и из Средних веков устами летописца той эпохи. «Имя розы» было крайне удачной пробой пера итальянского ученого в 1980 г., снискавшее безумную популярность среди разношерстной читательской аудитории. Его мировое признание не оспаривается и в нынешнее время, а массовый читатель наравне с придирчивым критиком ставят ему наивысшую отметку.

После ознакомления с работами Эко-ученого, вчитываясь в великолепно написанное произведение, изображенное в исторических рамках Средневековья, начинаешь улавливать непревзойденную связь художественного текста с научными интересами автора. Более того, роман непосредственно реализовывает научную мысль У. Эко, становится «полигоном» иллюзорной дуэли науки и искусства, которая на самом деле являет взаимопроникновение «оппонентов». Это дает возможность поразному воспринимать текст «Имени розы». Ю. М. Лотман в статье «Выход из лабиринта» говорит, что, если бы читатели романа встретились на «читательской конференции», они бы с удивлением обнаружили: все ознакомились с совершенно разными книгами.

А. В. Щербитко в работе «Роман У. Эко “Имя розы” — традиции и постмодернизм» подчеркивает, что в тексте произведения на основе элементов традиционной формы конструируется постмодернистское содержание. Как это проявляется? Постмодернизм всегда на чем-то базируется, он не может существовать без «земли под ногами». В романе роль опоры играет время раннего Средневековья с его отличительной исторической и культурной реализацией вкупе с католическим мировосприятием. Тем не менее У. Эко реконструирует этот мир по собственным законам, исходя из уже существующего литературного знания (концепция «мир как библиотека»), готовых сюжетов, образов, цитат и стилей. Так появляется первый, самый доступный смысловой уровень текста — детективный.

Настойчивость автора в навязывании подобного прочтения отсылает нас к структуре традиционного детектива: преступление — расследование, со свойственными детективу цепочками логических умозаключений, раскрытием тайны и поиска преступника. Организация романа «по установленной схеме» созданных ранее книг приводит к пародийному рождению образов главных героев повествования: Вильгельма Баскервильского и его помощника Адсона. Их имена уже отсылают читателя к известной истории Артура Конан Дойля о Шерлоке Холмсе и докторе Ватсоне. Ориентируют нас и некоторые «клише» — параллели в поведении героев. Например, знакомство с Вильгельмом Баскервильским происходит в сцене, когда тот безошибочно определяет внешность сбежавшей лошади, которую он никогда не видел. Точно таким же образом он воссоздает картину самого первого убийства в монастыре, хотя опять же не являлся его свидетелем. Подобный метод носит название «дедуктивный», им пользовался традиционный Шерлок Холмс.

Однако, как только читатель начинает доверчиво верить в то, что перед ним настоящий искусный детектив, действие которого происходит в Средние века, автор тут же играючи опровергает это величайшее заблуждение, деконструируя жанр. Дальнейшее повествование развивается не по канонам: Вильгельм со своим помощником Адсоном не предотвращают ни одного убийства из цепи преступлений, а та самая рукопись, из-за которой и развертывалась борьба, в итоге навсегда ускользает из рук следователя. Детективная линия лишь вводит роман У. Эко в мир уже написанных книг, где они переосмысливаются автором путем тех самых клише и традиций. Такая отсылка к литературной традиции интерпретируется в гранях постмодернизма.

Образ Вильгельма Баскервильского раскрывается куда глубже, нежели чем личность, уподобляющаяся всем ранее известным и неизвестным сыщикам. Это человек новой эпохи, сродни нашему современнику, для которого «мир — это пустота, символ, уже заполненный толкованиями, упраздняющими друг друга» [5, 64]. Саму истину он постигал через расшифровку системы знаков и запутанных символов, преображение и переосмысление уже открытого и изученного.

Этому новому типу человека противопоставляется сложившееся схоластическое Средневековье, нашедшее свое олицетворение в лице слепого монаха Хорхе. Образ символически воплощает целостность мысли, под знаком которой жил весь средневековый мир. Он запоминает огромное количество текстов, большинство хранящихся в монастыре книг знает наизусть, без

труда заучивает громадные потоки цифр и фактов. Его память является прототипом знаменитой библиотеки монастыря, своеобразная ее идеальная модель. Для Хорхе это пространство представляется специальным хранилищем, где накапливаются и покоятся тексты, но это не место, служащее отправной точкой для создания новых творений. Он хранит для того, чтобы спрятать. Хорхе исходит из того, что истина дана изначально, и ее стоит лишь помнить. Средневековая образованность видела идеал учености в безграничной памяти.

Так в произведении сталкиваются два века: первый возглавляет Хорхе, и мы можем назвать его миром догм, строгих убеждений и жесткого аскетизма, а во главе второго шествует Вильгельм, основываясь на анализе и преображении, заострении внимания на индивидуалиях и символике знаков.

Местом противостояния «старого» и «нового» веков является монастырская библиотека. Это помещение представлено в произведении в виде символического лабиринта с множеством проходов и комнат. В книге не раз подчеркивается, что кроме самого библиотекаря никто не смог бы правильно сориентироваться, ведь там так легко заблудиться. Среди монахов даже ходила легенда о призраках затерявшихся братьев, которые решили тайно проникнуть в обитель знаний, а некоторые порой даже слышали тяжелые стоны, доносящиеся из холодных коридоров.

Хорхе убежден, что знания не должны покидать стен святой обители, иначе, чем бы тогда монастырь отличался от любого другого образовательного заведения города? Да и не стоит, по его словам, людям читать все подряд, потому что их сознание не может отличить истину от лжи. К хранящимся здесь знаниям не прикасался никто, запрет на доступ в библиотеку распространяется даже на монахов, которые всю свою жизнь посвятили изучению богословия и мира, не говоря уже о простых приезжих, желающих впитать в себя мудрость прошедших веков. Сам «старый» век в лице слепого Хорхе создал запутанный лабиринт и отрезал все пути доступа к хранившемуся в нем сокровищу, тогда как «новый» век, олицетворенный во францисканце Вильгельме, старается разгадать скрытые тайны и обнажить истину, найдя выходы среди тысяч проходов и закоулков с темными углами. Библиотека для него не просто место, где хранятся догмы, а запас пищи для критического ума. Главная цель для него — трансформация всего этого колоссального знания в его сознании, а, следовательно, и в сознании «нового» грядущего века. В его понимании хранить необходимо для того, чтобы генерировать вновь и вновь старое,

превращая его в новое.

Отсюда и разное отношение Хорхе и Вильгельма к лабиринту: войти, чтобы не выйти, и войти, чтобы найти выход. Как мы видим на страницах романа, слепой старец становится пленником всех этих ходов, комнат и книг, растворяясь в стенах и воздухе библиотеки, тогда как францисканец сохраняет свободу и находит выход. Вильгельм и Адсон сумели нарисовать план, что позволило им безбоязненно продвигаться по лабиринту.

Монастырь, на территории которого происходит повествование романа «Имя розы», — модель «упорядоченного» старого мира, где соблюдается строгая непоколебимость устоев. Однако интерес монахов к запретному, который стоит некоторым из них жизни, одерживает верх над этим искусственно поддерживаемым порядком. Ни боязнь наказания, ни ужас от ожидания Апокалипсиса не могут остановить стремление к непознанному. В «Имени розы» монастырь сгорает в пожаре, и вместе с ним рушится старый, изживший себя мир, уступая место новому. Эко придерживается того, что именно стремление к новому, жажда познания и трансформация известного и есть движущая сила культуры.

Как мы видим, детективная линия романа в итоге оказывается лишь иллюзией, скрывающей за собой и исторический, и культурный, и философский пласты понимания произведения. Читателя становится интересно разобраться в том, какие игры ведет с ним автор. Однако именно здесь и кроется самая опасная ловушка художественного текста романа — чрезмерная интерпретация, вызванная постмодернистской концепцией интертекстуальности, о которой так часто У. Эко предупреждает в своих научных исследованиях.

Следуя этой концепции, автор создает роман в романе, где пересказывается уже написанная история. Из текста «Имени розы» мы узнаем, что повествование началось с того, что в руки к автору попадает книга «Записки отца Адсона из Мелька, переведенные на французский язык по изданию отца Ж. Мабийона». Автором перевода значился некий аббат Валле. Но вскоре эта книга теряется, а взамен пропаже находится другая, перевод с утерянного оригинала, написанного по-грузински. И там были выдержки из тех самых записок. Подобная история происхождения рукописи и атмосфера «книжного» повествования, согласно исследованиям А. В. Щербитко, являются одновременно и «установкой на достоверность, и откровенной пародией» [5, 64], которая наполняет весь роман постмодернистским «ощущением мира без центра, равенством низа и верха, существованием в мире вселенской библиотеки и вавилонского смешения

сущностей» [5, 64]. Здесь реализуется модель мира как вселенского хаоса, где порой смысл заключается в осознании бессмысленности.

Эта сознательная интеллектуальная игра автора, которая «оживляет» текст романа, наделяет его способностью к ведению диалога с читателем, обретает свое начало еще в названии произведения. Первоначально у книги было другое рабочее имя — «Аббатство преступлений», но автор сознательно забраковал его, объясняя тем, что оно бы дезориентировало читателя, настроив лишь на детективный сюжет и сбив с толку более искушенных, скрывая иные пласты понимания. Он признается, что «Имя розы» пришло к нему совершенно случайно. Как он сам пишет: «Роза как символическая фигура до того насыщена символами, что смысла у нее почти нет. У Данте в “Божественной комедии” роза была мистической, у поэта Ф. де Малерба в стихотворении “Утешение господину Дюперье” — “и роза нежная жила не дольше розы», у розенкрейцеров четыре розы на гербе стали символами тайны, у У. Шекспира в “Ромео и Джульетта” — “роза пахнет розой, хоть розой назови ее, хоть нет”» [6, 426] и т. д. У. Эко уверен, что название должно запутывать мысли читателя, а не дисциплинировать их. Автор предлагает нам самим пробираться через тернии текста, искать потаенные двери, камни преткновения, изучать различные смысловые уровни. И неудивительно, что при подобном обессмысливании названия, роман может поразному восприниматься читателями.

«Нет никаких правил и нет никакого правильного режима, если ты хочешь написать книгу…» [12]

В литературном мире У. Эко стал одной из самых ярких фигур современности, чему, бесспорно, послужило множество факторов. Первоначально зарекомендовав себя как гигант критического научного мышления, он расширил рамки понимания постмодернизма, уверенно переступив порог храма словесного искусства в конце XX в. Его безоговорочно приняли как критики, так и заурядные читатели.

Та проблематика, которая затрагивается в его художественных произведениях, имеет тесную связь с не останавливающейся академической деятельностью ученого. Подобное взаимопроникновение науки и искусства порождает расширение жанровых границ, где философия и литература практически сливаются в одно целое, а постмодернистская направленность творчества переосмысляет в новом свете весь накопленный опыт предшествующих поколений.

Одно из главных положительных качеств прозы У. Эко, как любят подчеркивать критики, — это умение вдохновлять саму

мысль. Он знает, как заинтересовывать, обратить внимание на такие вещи, которые с первого взгляда кажутся чем-то незначительным и скучным. Возможно, именно это в сумме с энциклопедичностью, иронией и юмором помогает писателю устанавливать прочные связи с разноуровневой аудиторией.

Литература

1. Беседа с Умберто Эко // Логос. М., 1999. № 2.
2. Лотман Ю. Выход из лабиринта // Эко У. Имя розы. М., 1989.
3. Рейнгольд С. «Отравить монаха» или человеческие ценности по Умберто Эко // Иностранная литература. 1994. № 4.
4. Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск, 2000.
5. Щербитко А. В. Роман У. Эко «Имя розы» — традиции и постмодернизм // Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. Филологические науки. 2012. № 4.
6. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / пер. с ит. Е. Костюкович. М., 1989.
7. Эко У. Имя розы / пер. с ит. Е. Костюкович. СПб., 2010.
8. Эко У. Отсутствующая структура: введение в семиологию / пер. с ит. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. СПб., 2006.
9. Эко У. Роль читателя / пер. с англ. С. Д. Серебряного. М., 2001.
10. Эко У. Средние века уже начались // Иностранная литература. 1994. № 4.
11. Википедия — свободная энциклопедия: Умберто Эко [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki
12. Esquire: Правила жизни Умберто Эко [Электронный ресурс]. URL: http://esquire.ru/wil/umberto-eco

Алессандро Барикко
И. Монхбат

Представление о современной итальянской литературе будет неполным без имени Алессандро Барикко. Музыкальный критик, ставший писателем с большой буквы — герой этой статьи.

Барикко родился в Турине 25 января 1958 г. Получив степень по философии под руководством Джанни Ваттимо и окончив консерваторию по классу фортепиано, Барикко устроился музыкальным критиком в газетах «La Repubblica» и «La Stampa» и ведет ток-шоу на канале Rai Tre. Он пишет эссе:

«Бегство гения. О музыкальном театре Россини» (Ilgenioinfuga. Sulteatromusicaledi Rossini, 1988) о Джоаккино Россини и «Душа Гегеля и висконсинские коровы» (L'animadi Hegel e lemucchedel Wisconsin) о связи музыки с современностью.

В 1993 г. Алессандро Барикко становится одним из соучредителей школы писательского мастерства в Турине — Школы Холдена (ScuolaHolden) по имени главного героя романа Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи». Школа Холдена скорее напоминает просторный дом, где много книг и вкусный кофе. Там изучают предмет, который называется английским словом storytelling — это умение рассказывать истории самыми разными способами: в книгах, фильмах, комиксах, на сцене театра, по телевизору. Результаты превосходят все ожидания» [3, 98].

Первые шаги Барикко к большой литературе начинаются в сфере музыки. И связь между словом и музыкой прочно вошла в его книги: текст Барикко — это танец дождя, союз земного и небесного, в единстве своем рождающий в душе человека семя истины.

В 1991 г. выходит в свет первая книга А. Барикко — «Замки гнева». Критики уже в XXI в. назвали этот роман «репетицией оркестра» перед выступлением. И они оказались правы: галаконцерт Барикко свершился двумя годами позже — в 1993 г. опубликован роман «Море-океан». С него и началось кругосветное плавание Барикко-писателя, затрагивающего души читателей разных поколений.

В 1993 г. за роман «Море-океан» Барикко получил премии Виареджо и Палаццо аль Боско.

«Море-океан» прочно закрепил имя Барикко в списке современных итальянских писателей. На сегодняшний день Алессандро Барикко — автор более 10 литературных

произведений, и все они доступны русскому читателю.

Барикко является своего рода новатором в плане общения автора и читателя. В 1999 г. вместе с французской группой Air был создан проект «CityReading»: чтение романа Барикко «City» на фоне музыки дуэта французских музыкантов.

В 2007 г. Барикко была выпущена книга «Гомер. Илиада». Содержание и форма произведения вызвали споры в литературоведении. Книга представляет собой пересказ «Илиады» Гомера в прозе и рассчитана на чтение «поэмы» актерами. Каждая глава — речь одного из персонажей. Несмотря на причудливость интерпретации, книга все же имела успех у читателей.

Алессандро Барикко в 2013 г. стал участником проекта «Save The Story». «Save The Story» — это своего рода спасательная шлюпка нашего тысячелетия. Она пытается вывезти в безопасную гавань потерпевших кораблекрушение и сохранить то, что вот-вот канет в пучину забвения. Любой предмет с логотипом Save The Story, как на этой книге, относится к вымирающему виду [3, 96]. Барикко стал автором переложения-пересказа известной истории о Дон Жуане. Следует уточнить, что это переложение адресовано детям. Пересказ выполнен превосходно, классический сюжет обрисован остроумно и по-своему качественно. Барикко говорит о том, почему «мы все время пересказываем эту историю». Автор пишет в эпилоге: «Наверное, потому что в похождениях Дон Жуана кроется дорогой нашему сердцу вопрос, о котором мы не хотим забывать. А вопрос такой: виноваты ли мы в том, что наши желания причиняют боль другим людям? Или наши желания всегда безобидны, и мы вправе их исполнить? Вопрос непростой. Можно прожить всю жизнь и напрасно искать на него ответ» [3, 91]. Важно и то, что в конце произведения можно найти небольшую заметку, написанную издателем, под названием «Откуда взялась эта история». Таким образом, история продолжает передаваться из уст в уста, от книги к книге, и не угасает ее актуальность. В проекте Save the story принял участие и Умберто Эко, рассказав историю влюбленных Ренцо и Лючии — «Обрученные».

Текст Барикко — это слияние музыки и слова. Это не песня, а водопад из множества голосов-историй. Каждая книга Барикко — открытый мир-импровизация, рождающаяся в умелых руках автора-дирижера.

«Замки гнева» («Castellidirabbia») — первый роман писателя. Он открывает главную тему всех произведений Барикко — тему пути. Поиск — это лейтмотив жизни каждого из героев. Мистер Райл мечтает построить железную дорогу, которая шла бы прямо и только прямо: от его маленького городка к морю: «Путь — это

прямолинейная траектория, а поезд — пуля, выпущенная в воздух. Знаете, это прекрасный образ — летящая пуля: это точная метафора судьбы. Пуля летит и не знает, убьет она кого-нибудь или пролетит мимо, и все же она летит, и судьба ее предрешена: разорвать чье-то сердце или пробить насквозь какую-то стену… Поезда — это пули и в то же время метафоры судьбы, только гораздо красивее и крупнее… памятники прямой, без изгибов траектории судьбы» [2, 47]. «Метафора судьбы», открывшаяся герою. И так у каждого из персонажей Барикко — внутри — мечта, цель, стремление совершить нечто невероятное, будь то портрет моря, нарисованный морем, прямая железная дорога, написание вестерна, абсолютно круглая гоночная трасса, портреты словом или что-то другое — все имеет место не только быть, но и стать реальностью в книгах Барикко.

Реальностью становится и таверна «Альмайер» (роман «Море-океан»), находящаяся на берегу моря. В ней встречаются люди, потерявшиеся в поисках самих себя. Судьба приводит их в таверну, которой заведуют дети, где у каждого посетителя свои история, заведшая героя в тупик.

«Море-океан» («Oceane-mare») — книга о заблудившихся и уставших, книга о любви и свободе, о творчестве и о Боге, о жизни и смерти, — это книга о море — о величии истины. Это книга о пути человека от сомнения к истине.

Море — главный герой романа. Море как истина, не имеющая ни начала, ни конца, море — душа мира: волнующаяся и спокойная, прозрачная и бездонная, предсказуемая и импульсивная. И каждый персонаж в момент бури отыскивает свое начало в безграничности морского простора, он возвращается наполненный осознанием своего предназначения, или умирает, не в силах отрицать неотвратимость судьбы. А писатель — тайный постоялец седьмой комнаты — носитель доброй силы, пусть и не может освятить море, но в силах осветить, высказать море: «Высказать море. Вот что нам остается. Мы утеряли кресты, погребли стариков, расточили волшебство, и если не хотим молча умереть в поединке с ним, нам не обойтись без оружия, не обойтись» [5, 217]. Слово, которое примиряет, из врага делает друга, из пучины делает отрадное лоно, — вот, что ищет писатель. И находит. Сейчас у него много листов, исписанных словами, но однажды он найдет то единственное слово, спасающее и примиряющее непримиримое.

Образ героя-писателя в романе «Море-океан» напоминает самого автора, стремящегося кратко и глубоко изобразить мир. И если нельзя высказать море словом море, то это не значит, что цель абсолютно недостижима, ведь «откуда нам знать, что

возможно, а что невозможно» [5, 219].

Романы «Море-океан», «Шелк», «Без крови», «Мистер Гвин», «Трижды на заре» — можно назвать романами-миниатюрами. Так следует говорить только в одном случае — если речь идет о форме романов. Сюжеты произведений Барикко — безграничны и глубоки. «Без крови» можно было бы расписать в многостраничный роман, но Барикко этого не делает. Возникает логичный вопрос: почему?

Современный мир развивается с немыслимой скоростью, растет и скорость времени в сутках. Чтобы из одного города попасть в другой достаточно нескольких часов, а никак ни дней. Литература «карманного формата» — это то, что нужно современному читателю. Быстро прочесть — вот, что важно, ведь на многотомные издания времени не хватает.

Да, книги Барикко читаются быстро. Это стало бы минусом в случае «прочитал и забыл, о чем читал». Сюжеты Барикко забыть трудно. Герои и их истории надолго врезаются в память читателя. Они трогают сердце и заставляют задуматься.

В каждом произведении — история не одного героя, а каждого из героев. Вот что писал Барикко о романе «CITY»: «Под названием “CITY” я подразумевал не какой-то определенный город, а, скорее всего, отпечаток какого-либо города, остов. Я вынашивал замыслы рассказов-кварталов, а своих персонажей воображал улицами, некоторые брали свое начало в одном квартале и возвращались в него умирать. Другие пересекали вдоль и поперек весь город, собирая непохожие друг на друга кварталы и миры, но все равно это один и тот же город. City… Я мечтал написать книгу, внутреннее движение которой напоминало бы движение заблудившегося в городе человека. Когда этот человек вернулся бы домой, его бы спросили, что он видел. И он бы ответил: я видел City» [11].

И каждый читатель видит свое в каждом из созданных городов Бариккко: мысли, мечты, поступки. Судьбы героев пересекаются под, казалось бы, практически невозможными углами. Но для автора, как мы уже отмечали, нет невозможного. Он пробует любые формы для выражения главного. Поэтому в текстах можно встретить все, что угодно: и молитву, и радиоспектакль, и вестерн, и философский трактат, и письмо. Жанровая солянка, если можно так выразиться, красно украшенная и приправленная любовью к жизни.

Мы могли бы сказать, что Алессандро Барикко — постмодернист, ведь налицо и интертекстуальность («Мистер Гвин» и «Трижды на заре», «Замки гнева» и «Шелк»), и монтаж текста («CITY»), и фрагментарность («Такая история» и др.

романы), синтез жанров («Море-океан», «Такая история») etc. Но использование приемов постмодернизма, еще не говорит о причастности к этому литературному направлению. На наш взгляд, творчество Барикко — это гимн эскапизму.

Эскапизм в литературе и эскапизм как форма шизофрении — это абсолютно разные понятия и соединять их воедино нельзя. Важно помнить об этом. Под словом эскапизм (англ. «escape» — сбежать, исчезнуть) понимается особое изображение реальности в ее целостности и глубине. Бытие текстов Барикко — то невозможное, которое становится возможным: любая мечта, пусть и самая неадекватная, воплощается. А если не воплощается, то превращается в ничто. Но даже ничто в текстах Барикко становится путем постижения мира. Застыть на мгновение — обрести покой — можно только в точке, где отсутствует время и пространство, где все сливается в одно безграничное и совершенное ничто. Обретение истины, поиск самого себя — конечное блуждание в лабиринтах бесконечного времени. И если нет возможности вырваться из этого абсурдного круга, найти смысл жизни, то необходимо найти его внутри себя. В таком случае герои совершают поступки исходя из единства своего бытия: их и бытие больше не разделить. К примеру, Мистер Гвин, герой одноименного романа, отказывается писать книги, но продолжает творить, находя то, что ему по душе — он пишет портреты словом. И это не просто словесный портрет — описание внешности, это видение человека. Представьте себе, что человек — это закат или старая лодка, на которой изо дня в день рыбак отправляется на поиски пропитания. Представили? Так вот лодка — это вы или ваш друг, или кондуктор в трамвае… Мистер Гвин находит себя в этом, по сути бесполезном занятии, ведь портреты пишутся только для заказчиков, их не публикуют, не печатают в журналах. Зачем ему это? Это постижение мира, постижение собственных возможностей, желание помочь другому посмотреть иначе на свою жизнь и изменить ее.

Посредством творчества Барикко делится своим видением окружающего мира. Эскапизм — это не уход, граничащий с раздвоением личности, в другую реальность, это организация бытия. Тексты Барикко пропитаны эскапизмом, строящим текст, завораживающим читателя. Художественный вымысел переплетается с реальностью, создавая причудливые образы и необыкновенные ситуации.

Порой сложно определить, что находится в центре повествования Барикко — герой или мечта? Чаще всего это — мечтающий герой. На наших глазах он превращается в человека действующего — поступающего в единстве своего бытия.

«Болото повседневности» рождает в герое протест. Профессор Мондриан Килрой — персонаж романа «CITY» — пишет «Заметки об интеллектуальной честности», состоящие из шести пунктов:

1. «У людей имеются идеи. («Идеи в чистом виде — восхитительный бардак».)

2. Люди выражают свои идеи.

3. Люди выражают не свои идеи. («То были видения, человек превратил их в оружие».)

4. Идеи, однажды выраженные и, следовательно, подвергнутые давлению со стороны публики, становятся искусственными предметами, лишенными реальной связи со своими истоками. Люди отделывают их с такой тщательностью, что идеи становятся смертоносными. Со временем люди замечают, что могут использовать свои идеи в качестве оружия. И не колеблются ни мгновения.

5. Люди используют свои идеи как оружие и поэтому навсегда предают их.

6. Интеллектуальная честность — это противоречие в определении» [9, 197].

Безусловно, «Заметки об интеллектуальной честности» — это плод мысли профессора, которого тошнит от вида интеллектуалов, даже от названия научной статьи или книги, тошнит — в буквальном смысле этого слова. Однако данный «трактат» можно соотнести и с самим романом. Мы приходим к выводу, что «CITY» — это хаос мыслей, отсюда столько историй, микро-сюжетов, голосов, нот в тексте Барикко. Писатель представляет нам свое видение определенных идей, вариант их воплощения.

Это происходит отчасти и в других произведениях Алессандро Барикко. Видение — это метод построения текста, своеобразный организующий элемент.

Сколько голосов, сколько видений, столько и тем, затрагиваемых писателем. Главная тема, как мы уже говорили выше, — тема пути. Свой путь у каждого из героев. К чему идут герои? К истине, к воплощению мечты, желания, к рождению нового — к самим себе.

Нина, героиня романа-миниатюры «Без крови», проходит путь мести к тем, кто убил ее отца и брата, и любви к тому, кто не выдал ее местонахождения. Отыскав его, они разговаривают. После — занимаются любовью. Нина снова чувствует себя той девочкой, спрятанной отцом в подвале — под защитой, в раковине. Она думает: «Раз уж нам неведом смысл жизни, то, может быть, мы живем с единственным желанием — вернуться в предназначенный нам ад и обитать рядом с тем, кто вынес

однажды нас из этого ада… И тот, кто вынес нас однажды, может это делать бесконечно. В утомительном аду, как две капли похожем на тот, откуда мы вышли. Но неожиданно милосердном. Без крови» [1, 126].

Путь мести — ад героини — закончился. Пусть мир вокруг жесток, утомителен, но все же — без крови. Здесь нечего добавить. Произведение завершилось по кругу: совершенное в своей лаконичности. Спокойная жизнь ребенка оборвалась, казалось бы, навсегда жестоким убийством родных людей, но покой вернулся. То, что могло никогда не случиться, произошло: «Нина прижалась лбом к спине Педро Кантоса. Закрыла глаза и погрузилась в сон» [1, 126].

В этом романе рассказывается также история жизни хозяйки заведения. Чуть больше странички. И это не лирическое отступление, в котором затрагиваются глобальные проблемы. Это просто история «живой девочки», которая хотела стать актрисой. И все. Больше ничего — никакого подтекста или реминисценций. Здесь нет контекста — это чья-то жизнь, которая заслуживает внимания. Маленькая посторонняя история, словно ремарка автора, дорисовывает общую картину бытия. Так достигается гармония произведений Барикко. И — равновесие мира.

Роман «Такая история» (Questastoria, 2005 г.), как ни странно, тоже о пути. О дороге жизни и о дорогах в целом. Мальчик с золотой тенью, которого все называют «Последний» — главный герой произведения. Любовь его отца — автомобили, страсть графа (изменившего жизнь семьи) — гонки, мечта Последнего — идеальная дорога, которая «заканчивается там, где берет свое начало».

Последний становится участником Первой мировой войны, скитается по свету, оказывается в Америке, работает в паре с русской эмигранткой и откладывает деньги на свою мечту. Он говорит Елизавете о своей дороге: «Она будет вести исключительно к себе самой; ее место вне мира, вдали от его несовершенства. В ней сойдутся все дороги земли; именно она будет целью каждого, кто отправляется в путь. Я создам ее, и знаете что? я сделаю ее такой длинной, чтобы она вместила всю мою жизнь, поворот за поворотом, все, что я видел собственными глазами и никогда не забуду. Я не упущу ни одной мелочи, вплоть до полукружья заката или плавного изгиба улыбки. Все прожитое мной не пропадет понапрасну, а превратится в полосу земли, в вечный узор, в идеальную трассу…» [6, 205].

Трасса так и не была построена Последним. Было найдено лишь место. После долгих лет поисков Елизавета (ставшая вдовой русского богатого эмигранта) нашла чертеж трассы Последнего и

построила ее. Она наняла гонщика, села с ним рядом в автомобиль, и они закружили по дороге Последнего. «Она подумала о бесконечном хаосе жизни и о том, что изредка удается выразить его одним цельным образом — это и есть высшее мастерство. Теперь она поняла, что волнует нас в книгах, во взгляде ребенка, в одиноких деревьях, стоящих посреди поля. Она почувствовала, что проникла в тайну рисунка, закрыла глаза, увидела Последнего, улыбнулась» [6, 321].

Произведения Барикко — истории о мечтателях, выдуманные или имевшие место быть. Его книги не всегда заканчиваются хорошо, но они продолжают свою жизнь в уме и сердце читателя. У книги, как и у каждого из нас, свой путь, свои желания и стремления. Влюбленные в собственные мечты способны делать мир лучше, привнося в этот утомительный хаос жизни порядок. Пусть на мгновение.

«Эммаус» — единственное на сегодняшний день произведение Барикко со столь глубоким религиозно-философским наполнением. Элементы притчи, романа-воспитания, исповеди, аллюзии на Блейка, Драйзера и Сэлинджера, сделали книгу текстом, достойным читательского внимания.

Главные герои книги — подростки, невинные юноши. Мы проследим путь познания персонажей произведения. Какой ответ может дать неопытная душа этому миру и как поступить ей, если единственный наставник — Библия, переданная как наследственный алгоритм действий?

Чистый детский разум часто фигурирует в романах Барикко. Он воплощает собой философскую глубину и чистоту человеческой души. В «Эммаусе» подобные качества подвергаются жесткой проверке.

Юноши — семнадцатилетние подростки, живущие в замкнутом мире условностей и «домашней экономии». Они католики: «Мы веруем — и никакого иного пути не видим. Мы веруем яростно, истово, наша вера не дарит мир душе, а будит пылкие, необузданные страсти, она для нас словно физическая потребность, насущная необходимость. Недалек тот день, когда все это превратится в безумие, и тучи на горизонте уже сгущаются» [8, 14].

Существует и другая реальность, рассказчик называет ее гиперпространством. Это мир вседозволенности: «У них нет морали, благоразумия, совести — и они такие уже давным-давно. По всей видимости, они владеют несметными сокровищами, поскольку тратят свои богатства без счета — деньги, знания, опыт. Они сеют добро и зло, не делая между ними различия. И

сжигают память, а по золе читают свое будущее» [8, 16].

Два мира: «обыденность» и «гиперпространство» сталкиваются в тексте Алессандро Барикко. Точкой пересечения становится девушка по имени Андре: «Разумеется, она очень красива: почти все их девушки прекрасны, но она особенно хороша, причем будто не желая того. В ней есть нечто мужское. Некая жесткость» [8, 18]. В мире Андре нет целомудрия, нет ограничений — в этом заключается не только превосходство жизни богатых, но и их «право на трагедию».

Андре, Лука, Бобби, Святоша и герой-рассказчик учатся в одной школе. Но перед нами не просто история о судьбах подростков, перед нами — испытание познанием и поступком.

На первом плане конфликт между личностью и обществом. Выйдя за границы своего мира, юные герои пытаются понять, нащупать и осознать увиденное. Постепенно мы узнаем, чем занимаются герои, что есть их «обычная жизнь». Они ходят на занятия, играют музыку на литургиях, помогают больным мужского урологического отделения, встречаются с девушками и т. д. Каждое их действие можно предугадать, но пытливый юношеский ум жаждет познать не только жизнь в отмеренных им судьбою границах, но и за их пределами.

Столкновение с реальностью — первое испытание для героев. Поначалу, это детское наивное любопытство: они видят проституток и им просто интересно, они видят Андре и ее красота их зачаровывает: ни больше. Достаточно одного шага, чтобы начать путь в мир гиперпространства. Мир темный и неизведанный.

Случайно, от одной из матерей юноши узнают, что Андре пыталась покончить жизнь самоубийством. Они отправляются на тот мост, с которого она много лет назад спрыгнула. Герои смотрят вниз, на реку — серую, почти черную в сумерках. Тьма — притягивает их. Они приходят к выводу, что человек, пытавшийся однажды свести счеты с жизнью, будет умирать всегда. Судьба с правом на трагедию — вот что привлекает внимание героев. Они понимают, что это законы другого мира — мира аристократии, поэтому они могут быть лишь молчаливыми наблюдателями. И только.

И все же прикоснувшись к чужой тайне, герои не могут быть прежними. В некотором смысле они теперь находятся под воздействием мира Андре, под ее чарами.

Святоша — самый загадочный из всех героев. Его цель — стать священником. Иногда он пропадает на несколько дней, он борется с демонами — он хочет заглянуть им в глаза, знать своего врага в лицо. Одна из его затей, — наведаться в гости к матери

Андре и рассказать о том, какой распутный образ жизни ведет ее дочь. Рассказчик называет такие поступки «безумствами»: «В какой-то момент мне показалось, что пойти к матери Андре — вполне разумное решение. У нас детские представления обо всем: если ребенок плохо себя ведет, значит, нужно пожаловаться на него его матери» [8, 80–81]. Каждое событие подростки воспринимает глубоко лично: «наш образ мыслей велит любое происшествие принимать всерьез, так, как будто речь идет о спасении или погибели» [8, 80]. Они советуют матери Андре отправить дочь в церковь, на исповедь.

Мать Андре принимает вызов. Но способны ли юные сердца воспринять то, что она расскажет? Осознать, насколько комична подобная ситуация? Мать Андре откровенна с ними. Мы узнаем, что Андре — плод запретной любви искушенной замужней женщины и совращенного ею священника.

Более того, Андре тоже знает об этом. Перед юношами открывается мир, где нет ничего святого, где даже тайну не нужно прятать. Именно это придает вкус трагического историям аристократических семей. Их трагедия в том, что они не прячут свои тайны. Они ими любуются и наслаждаются слухами вокруг них.

Почему ребята отправились наставлять на путь истинный мать Андре? Святоша произносит фразу «Господь говорит нашими устами» [8, 92], но взгляд его — странный, будто он слеп, состояние безумия — фанатическое безумие веры. Он смотрел так и на мать Андре, ведь она шла против Бога, также он смотрит и на Бобби, согласившегося играть музыку для Андре. Может демоны не вокруг Святоши, а внутри него?

Сердца молодых людей наполнены стремлением установить на земле Царство Божие. «Это не тайная миссия, а кропотливый труд ради обретения Земли обетованной, бескомпромиссное служение нашей мечте, вечное удовлетворение всех наших желаний [8, 84]», — именно с этой целью они и направились к матери Андре. Их поступок устремлен не на познание мира, а на утверждение своей истины в мире, о котором они толком ничего и не ведают. Теперь же узнав о том, что в этой низкой греховной истории замешан священник, герои в растерянности:

«Оказалось, что мы имеем дело с совсем иной геометрией — их безумной геометрией».

Невинность и наивность подростков подкупает. Кажется, что все мы были такими: несли свою веру и силу духа в очищающий огонь истины. Любой поступок может быть решающим, и ты, 17-летний максималист, готов на все, чтобы его совершить. Так рождаются ошибки, и — приобретается опыт.

Чтобы помириться, Бобби и Святоша отправляются в горы: «Когда что-то рушится, нам нужен тяжкий труд и одиночество. В жизни нас окружает эта духовная роскошь: для спасения души мы выбираем такое лечение, которое в обычной жизни воспринимается как наказание и мука» [8, 101].

Бобби во время подъема в горы называет Святошу «фанатиком», он понимает, что не может подняться на вершину, что вокруг него обломки прошлой жизни. Он утратил веру и обрел новую истину: «Вокруг полно настоящего, а мы его не видим, но оно есть, и оно обладает смыслом, и Бог тут совершенно ни при чем, в нем нет необходимости» [8, 112]. Он постепенно удаляется из жизни своих друзей.

Что представляет собой вера в Бога для героев романа Барикко? Проникая в сознание героев, через размышления рассказчика, мы прикасаемся к внутреннему плану содержания романа. Рассказчик говорит о том, что они следуют церковной доктрине, но вера их уходит глубоко в «смиренную землю, породившую» их, главное стремление жизни героев — это «почти абсурдное ожидание смысла»: «В жизни неверующих мы видим рутину и обреченность, во всех их поступках — пародию на то человечество, о каком мы мечтаем. Любая несправедливость, а заодно и всякое страдание, коварство, низость духа, зло, оскорбляет нас в наших ожиданиях. Так же как и любое событие, в коем мы не видим смысла, любой человек, лишенный надежды или благородства. Любой подлый поступок. Любое напрасно потраченное мгновение» [8, 108]. Из этого герой делает вывод, что в первую очередь они верят в человека, способного вернуть величие этому миру. Вера для них — это вывод линейной логики, «растянутой в бесконечность инстинктом, унаследованным от предков» [8, 110]. Бог — это «воплощение смысла во всей его полноте». Вера — абсолютная уверенность, почерпнутая из Евангелия. Вдохновение — путь Иисуса Назарянина, показавшего идеальную модель поведения — «непобедимую».

Главный герой называет себя и своих друзей «безумцами». Перед нами не просто юноши-максималисты, перед нами — герои: «Мы скользим меж зубчатых колес этого мира с высоко поднятой головой, но с видом отверженных» подобно Иисусу Христу. Герои с романтическим мироощущением, верой в силу поступка человека и исполненные идеалистическим безумным религиозным чувством.

Кульминацией конфликта «герои и общество» становится посещение юношами театрального представления: Андре под аккомпанемент бас-гитары Бобби танцует. Движения девушки плавные и гармоничные, но в тот момент, когда она предстала на

сцене обнаженной, все затаили дыхание: «Это показалось мне волшебством — показать вот так свое обнаженное тело, словно это сгусток чистой энергии, а не нагая плоть» [8, 117]. Спектакль не содержал никакого сюжета, только ощущение «необходимости». Это — то настоящее, на которое Бобби променял свое безумие веры. Это та сторона жизни, не то что бы пускать которую не хотели бы мальчики в свою праведную жизнь, а та, с которой они пришли в этот мир бороться. Безумие веры против безумия богачей.

После спектакля Бобби приглашает Луку, рассказчика и Святошу отправиться домой к Андре, отпраздновать премьеру. Они соглашаются ради друга. Ребята танцуют, пьют алкоголь. Когда «вокруг стало слишком много наркотиков» [8, 122], они отправляются спать в комнату для гостей. Лука и рассказчик на одной кровати, Святоша на диванчике рядом. Они долго беседуют обо всем, что не решались сказать друг другу раньше. Рассказчик отмечает, что никто из них ни разу ни произнес слово «Бог».

В какой-то момент в комнату заходит Андре. Она ложится на кровать к мальчикам, и они занимаются любовью. Рассказчик, немного шокирован происходящим, ведь с ним это впервые, он сомневается в нравственности происходящего, смотрит на Святошу, но тот в застывшей позе молча наблюдает. Герой делает вывод: «мне подумалось, что все правильно, раз он это видит, правильно и невинно, раз он молчит» [8, 126].

Святоша для остальных героев — образец, эталон нравственности. Они следуют за ним, считают себя его учениками. После случившегося Святоша «куда-то пропал», а потом и вовсе стал избегать друзей.

Ребята узнают о том, что Андре в положении. Лука думает, что он отец будущего ребенка. Его гнетет чувство вины, но больше всего — мысль, что он не может так поступить с отцом. Все они чувствуют себя виноватыми и духовно отдаляются друг от друга: «Мы оказались в одиночестве, а в нем порой рождается беда» [8, 131].

Отец Андре погибает в автокатастрофе. Главный герой видит в этом не случайность, а проклятие семьи Андре и совпадение двух миров: «Проклятье, тяготевшее над этой семьей, где за каждое рождение платили смертью, пересеклось с нашей верой в то, что за каждую вину полагается наказание. Из всего этого со всей очевидностью следовало, что мы попали в ловушку, в стальную клетку — я отчетливо услышал лязг запираемого засова» [8, 133].

Лука, так и не осмелившись спросить у Андре, кто же отец ее ребенка, кончает жизнь самоубийством. Рассказчик не идет на

похороны своего близкого друга, он объясняет это так: «в сердце моем не было воскресения» [8, 143]. А далее поясняет: «Мы вместе умерли — и до тех пор, пока не умру я, вместе будем жить» [8, 143].

Именно сейчас та сила духа, которой они гордились, тот героизм, с которым они шли против порочного мира зла и лжи, были необходимы юношам. Оступившись, они отступили от своих стремлений, они впустили в свои сердца страх — злейший враг истинного поступка.

Герои становятся все дальше друг от друга. Рассказчик узнает, что Андре беременна не от Луки и не от него. Но уже не вернуть все то, что было раньше — мир дал трещину.

Вскоре происходит странное и страшное событие: «В газетах сообщили, что на рассвете за городом обнаружили тело трансвестита, наспех захороненное на речной отмели. Его застрелили из пистолета в затылок. Смерть наступила двое суток назад» [8, 165]. В убийстве обвинили Святошу — он находится под следствием, пистолет принадлежал ему.

Рассказчику звонит Андре, просит навестить Святошу. Он, спустя некоторое время, идет к нему. Они разговаривают. И в этой беседе, словно один из учеников Христа в Эммаусе, геройрассказчик прозревает: «Он назвал мне имена и растолковал геометрию событий. Указал каждый след и весь путь в целом» [8, 180]. Герой осознает, что не было никогда «до Андре» или после, что они всегда были такими.

После смерти Луки Святоша отправил рассказчику репродукцию картины. На ней изображена Мадонна с Младенцем: «Несмотря на то что картина представляет собой множество разных элементов: рот, руки, глаза, — и на ней две совершенно отдельные фигуры, мать и ребенок. Но они явно сливаются в единый, неделимый образ. На фоне окружающей черноты» [8, 181]. Время действия — «всегда».

Больше всего поражает рассказчика в картине изображение глаз: «Они пусты: на самом деле, они не смотрят, они сделаны для того, чтобы впитывать взгляд. Они — слепое сердце мира» [8, 183].

Герой приходит к мысли о том, что картина — это стремление изобразить цельную красоту, в которой смогут слиться все противоречия и противоположности, такие как невинность и рождение младенца Марией. Художников из века в век привлекало в ее лике то, что «лишь сакральное помогает постичь тайное единство крайностей, которое мы способны воссоздавать в творчестве или же в собственной жизни».

Черный фон на картине — это тьма, которая «одна на всех».

Тьма скрывает многое, но луч истины — всепрощающее «слепое сердце мира» — сияет и в темноте.

Человек, по мнению рассказчика, наследует от своих предков не только нравственные убеждения, но еще и храбрость, безумие. «Безумная концепция девственной матери» разрешается «слиянием головокружительных крайностей» в образе распятого Христа: «Отец — Сын — Святой Дух — в одном мертвом теле, которое одновременно есть и не есть Бог» [8, 185].

Безумие — это не право на личную трагедию, это не попытка идти против общества. Безумие — это глубина познания Бога. Безумие — это вера. Вера в Человека, ставшего Богом, изначально заключавшего в себе Бога.

Бобби стал наркоманом, он выбрал свое «настоящее», Лука — испугался ответственности за свои поступки — его чистая душа не вынесла противоречий жизни. Святоша не дал никаких показаний, но мы помним, что его пистолет, брошенный вниз с горы, был подобран Бобби. Святоша — в безумии своем идет до последней черты — он смиренно несет свой крест до конца. Рассказчик — верный ученик, поведал нам о пути Святоши, о пути из тьмы к свету: «Как это мы могли так долго не понимать происходящего, принимать как должное любое явление и садиться за один стол с любым человеком, попавшимся нам на пути? Мы питаем наши маленькие сердца великими иллюзиями, а после идем, словно ученики, в Эммаус, слепые, рядом с друзьями и любимыми, нами не узнанными, — веря в Бога, который сам о себе уже ничего не ведает. Поэтому мы знаем начало вещей и их конец, но всякий раз проходим мимо их сути. Мы сами — заря и эпилог, мы всегда обо всем догадываемся слишком поздно» [8, 78].

Рассказчик проходит испытание познанием до конца. От религиозного — бережно вкладываемого в мозг ребенка экономными родителями — к творческому познанию мира. Он теперь тот самый крестьянин, вернувшийся на поле после града, который продолжает свою работу. Их стремление — вернуть миру его величие — становится миссией.

Андре — положившая начало столь странной и трагической истории судеб четырех юношей — стала прообразом Мадонны. Порочность и невинность. Магдалина и Дева Мария. Крайности слились воедино — она теперь воплощение цельности красоты и безумия.

Возможно, осознание истинности своего бытия приходит к герою слишком поздно, но «все же меня научили упорно сопротивляться и воспринимать жизнь как благородный подвиг, который следует совершать с достоинством и до конца. Для этого

мне даны сила духа и характер; я также получил в наследство печаль, которую должен хранить как сокровище. Поэтому я ясно сознаю, что никогда не умру — разве что в мимолетных событиях, в минутах, которые скоро все забудут. Не сомневаюсь я и в том, что меня ожидает яркое будущее, которое затмит всякий страх. И да будет так» [8, 191].

В произведении Барикко все подчинено общему замыслу — показать путь жаждущей невинной души в Эммаус. Эммаус — это место узнавания, место познания. Герои — не осознают важность тех, кто рядом, не осознают роль времени и пространства в своей жизни. Они видят границы, но их нет — время и место действия — всегда и везде, потому что вера — это открытая дверь в вечность. Поступки определяют бытие героев. Бобби предает истину, Лука бежит в страхе, рассказчик — отрекается и верит вновь, Святоша — поднимается на свою Голгофу. Безграничность любви и величие страдания — спасительное безумие крайностей, главный итог романа.

Поступок — разрешение противоречий. Каждый шаг Иисуса — модель поведения, но только в единстве с Богом можно совершить Его путь. Безумная геометрия отступает, на смену ей приходит величие мира в ослепительно прекрасном безумии веры.

Каждое из произведений Алессандро Барикко привлекательно по-своему: романтическое мироощущение, мифологизм, реалистичность прозы, интертекстуальность вопросы метафизические и вполне бытовые — для каждого из читателей есть свой Барикко — свой путь познания.

Мы не раз говорили о теме дороги, присущей всему творчеству писателя, ведь, на наш взгляд, дорога — лейтмотив текстов Барикко. Она ведет нас от одного произведения к другому, от героя к герою, от детали к детали. И она никогда не заканчивается. Дорога от слова к слову — «она не снаружи, а внутри» [5, 154].

Метод Барикко — эскапизм. Вымысел в лаконичном и совершенном слиянии с реальностью организует бытие текстов автора. Мечта — путеводная звезда героев Барикко, и она никогда не превращается в навязчивую идею — она находит свое воплощение в спасении — обретении гармонии в хаотичном мире суеты. Мечта — основа существования.

Герой Алессандро Барикко не эгоистичен, он стремится познать жизнь, стать живым: «Судьба — это не цепь, а полет, и если он действительно хочет жить, он может жить» [5, 145]. Мечта любого из героев может воплотиться в жизнь, а может и разбиться вдребезги о невыносимую грубость реальности. Это

становится абсолютно неважным, когда сам путь обретения мечты — это дорога единственная из всех возможных, дорога возвратного пути — к себе: «Из всех возможных жизней надо выбрать одну и с легким сердцем наблюдать за остальными» [5, 152].

Алессандро Барикко наполняет свои произведения удивительной музыкой слов: Барикко не просто автор, он — человекоркестр. Его романы — небольшие по объему, поэтому их можно с легкостью назвать композициями, сопровождающими мысли человека. Мир — «особенно сложная симфония», наблюдая которую с «величайшим вниманием», душу охватывает «острое, лихорадочное возбуждение» [2, 33].

В конце, по Барикко, — тишина. «Тишина и есть музыка, чистейший звук». Закрывая книгу, прощаясь с автором наступает «необъятная сердечная тишина». Суть в музыке, что «неощутимо перетекает в танец, а не в порывистый уход, перерастает в плавное движение к жизни и далеко за ее грань, оборачивается странным покачиванием души, целительным и убийственным», а «знающему этот танец гораздо легче» [5, 146].

Литература

1. Барикко А. Без крови: роман / пер. с ит. В. Петрова. СПб., 2012.
2. Барикко А. Замки гнева: роман / пер. с ит. Н. Колесовой. СПб., 2012.
3. Барикко А. Дон Жуан / пер. с ит. Г. Киселева. М., 2013.
4. Барикко А. Мистер Гвин: роман / пер. с ит. А. Миролюбова. СПб., 2013.
5. Барикко А. Море-океан: роман / пер. с ит. Г. Киселева. СПб., 2010.
6. Барикко А. Такая история: роман / пер. с ит. Я. Арькова. СПб., 2008.
7. Барикко А. Трижды на заре: роман / пер. с ит. А. Миролюбова. СПб., 2013.
8. Барикко А. Эммаус: роман / пер. с ит. Е. Мениковой. М., 2010.
9. Барикко А. CITY: роман / пер. с ит. Е. Дегтяр, В. Петров. СПб., 2011.
10. Море-океан. Итальянский сайт о творчестве писателя [Электронный ресурс] // www.oceanomare.com. URL: http://www.oceanomare.com/biobibliografia.htm
11. Романова А. Невидимый город Алессандро Барикко //

Иностранная литература. 2003. № 5 [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http://magazines.russ.ru/inostran/2003/5/sr.html

12. Эйдис М. Завязал с сюжетом // Газета. ру [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http://www.gazeta.ru/culture/2012/11/19/ a_4859513.shtml

Жозе Сарамаго
Е. И. Чебанная

Жозе де Соза Сарамаго (José de Sousa Saramago) родился 16 ноября 1922 г. в Португалии (провинция Рибатежу, поселок Азиньяга). Фамилия Сарамаго была присвоена будущему писателю по ошибке — при записи новорожденного регистратор добавил к фамилии де Соза прозвище семьи. Родители Сарамаго, Жозе де Соза и Мария де Пиадеда, были безземельными крестьянами. В 1924 г. они вместе с детьми переезжают в Лиссабон.

Однако и после переезда наладить финансовое положение не удалось: по причине крайней нехватки средств Жозе не закончил даже средней школы. Он поступает в техникум и в течение пяти лет учится на автослесаря. В этот период начинается его самообразование: «Поскольку у меня дома не было книжек (собственные книги, самостоятельно приобретенные, правда, на деньги, одолженные у друзей, появились у меня только в 19 лет), учебники на португальском языке с их «антологическим» характером были тем, что открыло для меня двери в литературный мир <…>: К тому времени я уже стал частым посетителем, общественной библиотеки в Лиссабоне, открытой в вечерние часы. И именно там, без иной помощи или руководства, кроме собственного любопытства и желания знать, развивался и очищался мой вкус к чтению» [1].

В 1944 г. Сарамаго женится на Илде Рейш. К этому времени он уже работает административным служащим в системе социального обеспечения. В 1947 г. рождается их единственный ребенок — дочь Виоланта, и в этот же год публикуется первая книга Сарамаго — «Земля греха» («Terra do Pecado»; первоначально называлась «Вдова»). Следом создается оставшийся неопубликованным роман «Небесный свет», задумывается и не осуществляется роман «Мед и злоба». До 1966 г. произведения Сарамаго не публикуются.

В 1949 г. Сарамаго теряет работу «по политическим соображениям» [1], устраивается в металлургическую компанию. Только в конце 1950-х годов он косвенно возвращается в литературную среду — устраивается управляющим производством в издательство «Estudios Cor». Не будучи печатающимся автором, Сарамаго тем не менее устанавливает столь необходимый в профессии круг знакомств, работает с наиболее важными португальскими писателями того времени [1].

В середине 1950-х годов начинается его деятельность как переводчика; среди авторов, с которыми работает Сарамаго, Колетт (Габриель Сидони), Пер Лагерквист (Фабиан), Жан Кассу, Мопассан, Боннард, Толстой, Шарль Бодлер, Этьен Баллибар, Никос Пулантцас, Раймонд Байер.

В 1966 г. Сарамаго публикует сборник «Возможные стихотворения» («Os Poemas Possíveis»), ознаменовавший, по его собственному признанию, «возвращение в литературу» [1]. 1967–1968 — годы занятия литературной критикой, а в 1971 г. и 1973 г. выходят коллекции газетных статей — «Этот мир и другой» («Deste Mundo e do Outro») и «Багаж путешественника» («A Bagagem doViajante») соответственно.

В 1969 г. Сарамаго вступает в коммунистическую партию Португалии, запрещенную военной диктатурой. В следующем году заканчивается разводом его брак, и начинаются длительные отношения с португальской писательницей Изабель де Нобрега. В 1974–1975 гг. работает в газете «Diário de Lisboa» политическим обозревателем и возглавляет отдел культуры, а с 1975 г. занимает пост заместителя главного редактора ежедневной столичной газеты «Diário de Notícias».

После увольнения из газеты по политическим причинам в 1976 г. Сарамаго решает полностью посвятить себя литературной деятельности: «Вновь безработный, поглощаемый мыслями о политической ситуации, в коей мы оказались, без малейшей возможности найти работу, я решил посвятить себя литературе: это было самое время узнать — чего я стою как писатель» [1]. Создаются и публикуются сборник рассказов «Квазиобъект» («Objecto Quase», 1978) и пьеса «Ночь» («A noite», 1979). Наконец, в 1980 г. выходит роман «Поднявшийся с земли» («Levantado do Chro»). Далее, в 1980–1990-е годы Сарамаго создает более десятка романов, самые известные из которых «Воспоминание о монастыре» («Memorial do Convento», 1982), «Год смерти Рикардо Рейса» («O Anoda Morte de Ricardo Reis», 1984), «Каменный плот» («A Jangada de Pedra», 1986), «Евангелие от Иисуса» («O Evangelho Segundo Jesus Cristo», 1991), «Слепота» («Ensaio sobre a Cegueira», 1995). В двухтысячных будут созданы «[Про]зрение» («Ensaio Sobre a Lucidez», 2004), «Перебои в смерти» («As Intermitências da Morte», 2005). Последним текстом Сарамаго станет роман 2009 года «Каин» («Caim»).

Португальское правительство выступило с резкой критикой романа «Евангелие от Иисуса», заявив, что он оскорбителен для католической церкви. Сарамаго в ответ вместе с Пилар дел Рио (испанской журналисткой, на которой он женился в 1988 г.) переезжает на остров Ланзарот на Канарском архипелаге. Там он

и скончается 18 июня 2010 г. в возрасте 87 лет.

Сарамаго стал нобелевским лауреатом в области литературы в 1998 г. «за работы, которые, используя притчи, подкрепленные воображением, состраданием и иронией, дают возможность понять иллюзорную реальность» [1]. Книги Сарамаго популярны по всему миру, переведены более чем на двадцать языков.

Жозе Сарамаго придерживается левых взглядов, является противником глобализма. Он объясняет свою позицию тем, что «антиглобалисты хотя бы ставят те вопросы, ответить на которые должна цивилизация, если она хочет выжить и нормально развиваться. <…> Нельзя всерьез говорить о демократии, когда реальная власть находится в руках не у правительств, избранных гражданами, а у транснациональных монополий, которые никто не избирал» (из статьи «Почему я поддерживаю антиглобалистов» для журнала «Россия в глобальной политике». 2003. № 1 [2]). Экономическая глобализация, как он считает, становится новой формой тоталитаризма, а национальные правительства окончательно превращаются в «заурядных комиссаров реальной экономической власти» [2].

Важно для Сарамаго и четкое определение понятия гуманизма. По его мнению, новый гуманизм противостоит так называемому абстрактному гуманизму — когда провозглашенные высокие цели на практике оправдывали геноцид реальных людей, превращенных в «мусор истории» [2]. Критерием человечности для Сарамаго становится не просто красивая риторика, а соответствие ей человеческих поступков. Жозе Сарамаго, при всем скепсисе и иронии, верит в разум человеческой воли, «способной, говорят, совершить все что угодно, но до сих пор не умеющей, не желающей, не знающей, как стать солнцем и луной простой доброты или еще более простого уважения» [2].

Кратко представим наиболее яркие романы автора.

В романе «Поднявшийся с земли» (1980) впервые проявился собственный оригинальный стиль Сарамаго — плотный текст, особая образность, иронический авторский голос. Произведение вышло в печать, когда автору было уже 58 лет. Оно является в определенной степени итогом политической деятельности писателя и повествует о жизни трех поколений крестьянской семьи Мау-Темпо с начала века до Апрельской революции 1974 г. Величавое достоинство «людей земли», их серьезное, почти суровое отношение к жизни — черты, которые вызывают глубокое уважение автора [2]. Идеология романа в определенной степени близка к марксизму: осознав себя угнетаемым классом, крестьяне начинают политическую борьбу с латифундистами. Социальная проблематика, проблемы крестьянства переплетаются в романе с

фольклорными элементами, жанровыми структурами притчи и сказки [2].

Международную известность и Нобелевскую премию ему принес любовный роман «Воспоминания о монастыре» (1982). На фоне средневековой Португалии первой половины XVIII в. Разворачивается история любви Бальтазара Семь Солнц и Блимунды Семь Лун, «ибо давно сказано: где есть солнце, должна быть луна, потому что только гармоничное сочетание того и другого, именуемое любовью, делает нашу землю пригодной для обитания» [2]. Немаловажное действующее лицо романа — народ, многотысячная толпа, измученная строительством, тяжелой и бесполезной работой. Помимо политической проблематики, описания тяжелого положения крестьянства в изображаемую эпоху, автор создает едкую сатиру на Католическую церковь. Юмористический и богохульный роман Сарамаго был переведен более чем на тридцать мировых языков. Итальянский композитор Корги написал на его основе оперу «Бальтазар и Блимунда».

«Евангелие от Иисуса» (1991) — вероятно, самый известный и самый скандальный роман Сарамаго. История жизни Иисуса Христа, поданная как подчеркнуто земной, телесный путь, вызвала множество споров и критики в первую очередь от католической церкви и португальского правительства. Трансформация евангельской фабулы у Сарамаго принципиально значима, и она задействована по нескольким направлениям. Вопервых, подчеркнуто крупная часть текста уделена родителям Иисуса, Иосифу и Марии. Они, в свою очередь, изображены со всей возможной физиологичностью, в некоторых эпизодах нарочитой. Разорван канон и в том смысле, что нарушена традиционная связь Христа с Матерью, Девой Марией (естественно, не являющейся девой согласно Сарамаго) и восстановлены отеческо-сыновние отношения с Иосифом (который и является истинным отцом Иисуса в романе). Неслучайно Мария в ходе повествования практически исчезает из авторского поля зрения, а связь сына с отцом через общий, родовой грех — избиение вифлеемских младенцев — только крепнет с развитием действия. Большую роль в «заземлении» Христа у Сарамаго играет образ Марии Магдалины, жены героя.

Сарамаго не просто дифференцирует в образе Иисуса земное и небесное, плотское и духовное. Делая акцент на первом, он не отменяет второго, не превращает Иисуса просто в человека. Его герой способен видеть Бога и сатану, способен творить чудеса согласно Божией воле. Сарамаго меняет полюс этого духовного начала с априорного положительного на сомнительный

отрицательный; Иисус больше не сын, а раб Бога, беспомощный проводник его решений и прихотей. Таким образом, автор надеется придать образу героический пафос, ауру страдания, присвоить функцию жертвы (ср. с библейской версией жертвы Христа). Таким образом, если Иисус Евангелий страдает во имя людей, Иисус Сарамаго страдает от Бога, в личном ему противодействии.

Для более детального ознакомления с романом можно обратиться к статье Сергея Сиротина, в которой дан очень подробный, глубокий и содержательный анализ произведения (см. список литературы).

Сюжет романа «Перебои в смерти» (2005) приближает текст к жанру фантастики. Есть некая страна, в которой вдруг перестают умирать люди — этот тезис книгой дан как первичный. В свойственной ему манере Сарамаго не сообщает ни название этой страны, ни имена персонажей, сохраняются лишь их социальные роли и функции в сюжете. Вводя в текст тему смерти, автор изначально претендует на достаточно высокий уровень обобщения, философского осмысления мира. Смерть звучит в названии, повторяется в двух эпиграфах к роману. Однако Сарамаго вводит в текст еще одну условность: из объекта осмысления, непостижимого явления жизни смерть становится активным субъектом текста, персонажем. Это — одна из главных тенденций текста: овеществление, материализация понятий. Сделать финал человеческой жизни героем, более того, частью оппозиции двух главных героев — ход не новый, хоть и не лишенный интереса. Однако автору, на наш взгляд, важна не столько занимательность, сколько соотнесенность планов повествования. Действие в романе происходит исключительно на земле, ни о каких высших мирах и иных временных пространствах речи не идет. Даже каморка смерти находится на земле, или, скорее, под ней. Обстановка комнаты — предельно упрощенная, но также с установкой на овеществление, приземленность персонажа; зачем иначе смерти, которая, по словам повествователя, знает все обо всех, всесильна и вездесуща, обычная картотека, которой нужно пользоваться всякий раз, как возникает необходимость узнать дополнительную информацию о человеке? Образ смерти овеществляет, материализует и тот факт, что выглядит она точно в соответствии с человеческими представлениями о ней — скелет в саване, орудующий косой. Зримость, ощутимость — слуховая и даже осязательная — вот что доминирует в описании персонажа.

Создавая свой роман, Сарамаго не стремится вести читателя долгой дорогой: он четко и не без иронии излагает свои суждения

по теме разговора. В анализируемом тексте хорошо видна двухчастная структура: сюжет исчезновения смерти, с которого начинается роман, заканчивается ровно в середине. Далее развивается частная история героя и главной героини. Первая часть — попытка осмысления общего, вторая — описания частного. Первая — рваное, пестрое повествование, вторая — некоторая, хоть и не идеальная, стройность, единство. Но самое главное в том, что в первой части автор пытается выступить как рьяный атеист, ниспровергатель ценностей, а во второй, продолжая намеченную линию, он так или иначе созидает их.

У первой части, в которой смерть хоть и предстает уже полноправным персонажем, но все еще не превращена в человека, есть две важные функции. Первая из них связана с актуальной для Сарамаго критикой христианской доктрины. Автор создает в собственном тексте мир, в котором никто не умирает. Очевидно, это является для него основным критерием, отличающим обычный мир от рая. Впрочем, герои довольно скоро понимают, что «исчезновение смерти, поначалу казавшееся вершиной блаженства, пределом желания и апогеем счастья, на самом деле не такая уж хорошая штука». Тот «рай», который автор создает, он же пытается развенчать всеми силами. Описывая социальное, политическое, экономическое, экологическое, он напрочь отказывается видеть духовный аспект проблемы. Над своими героями, решающими, добить или не добить своих все никак не умирающих домочадцев, он зло насмехается. Религию от небесных сфер и дел души человеческой отгораживает полностью:

«преимущество церкви — хоть иногда так вовсе и не кажется — что она, имея дело с верхом, управляет низом». Показать, что было бы, если бы долгожданный для христиан Рай все-таки наступил — в этом цель автора.

Особенность и одновременно узость взгляда Сарамаго в том, что он за доминанту райского бытия взял бессмертие, в то время как лицезрение Бога и возвращение к состоянию без греха он оставил без внимания. Это несложно объяснить: будучи скептиком, автор в возможность абсолютной нравственности человека не верит. Что касается Бога, то здесь автор или высмеивает католические догматы, или упоминает о некоем высшем начальстве, которому нет дела до человеческого мира.

Естественно, в мире Сарамаго смерть не могла бы трактоваться как отправление к Господу. Но есть все-таки некое сближение образов: Бога и смерть текст несколько раз именует двумя сторонами одной монеты. Если бы в тексте был Бог, он был бы ветхозаветным: смерть в его руках была бы наказанием для людей. Но его нет, и смерть — героиня — уже забыла, кто именно

дал ей приказ убивать. Тайну человеческой гибели Сарамаго превращает в рутину; творить убийство скучно, картотека, списки, многие миллионы гробов под землей попросту наводят тоску. Снижая таким образом пафос, уничтожая патетику ухмылкой, Сарамаго приучает читателя к мысли, что смерть — это не страшно, это обычно. Смерть больше не следствие человеческого греха, ведь и самого понятия греха здесь нет; она — произвол высших сил, если и существующих, то человека явно не жалующих.

Что касается второй части, то она прописана настолько же интереснее и ярче, насколько более непроясненна в идейном плане. Смерть, ставшая женщиной — красивой, соблазнительной и загадочной, собирается обольстить героя — того, кто преступил ее законы и никак не хочет умирать. Любовь, возникающая между ней и ним, приводит к неожиданному и плохо соотносимому с основной частью финалу. Книга начинается и заканчивается одной фразой — «На следующий день никто не умер». Есть вероятность, что смерть отказалась от своей миссии повторно, о том же говорит и сожженное ей письмо — то, которым она предупреждала о своем приходе. Если в первой части Сарамаго развенчивал бессмертие в общем, то во второй принялся за частности. Взяв за основу новозаветную мысль о том, что любовь победит смерть, он попытался разыграть ее в лицах. Виолончелист — герой, никогда не любивший, но способный на это чувство. Женщина, которою стала смерть — чувствительна и одинока. Автор не отступает от выбранного им пути, и любовь для героев предстает в земном, плотском ее эквиваленте; это не евангельская любовь, не та Любовь-Бог, что движет солнце и светила; это обычная земная любовь мужчины к женщине и наоборот. Усиливает пародийный план и лексика: смерть именно «вочеловечилась», что только усиливает ассоциативное замещение Бога смертью. Однако следует отметить, что, начавшись как пародия, эта сюжетная линия претендует на серьезность; автор как будто вдруг сам начинает верить в чувства своих героев. Причем настолько, что отступает от своего принципа максимальной открытости текста и не раскрывает полностью всех его загадок. Так, не объясняет он, например, почему герой был недосягаем для смерти, а ведь именно этим он и вызвал ее интерес.

Остановимся еще более подробно на одном из поздних текстов Сарамаго — романе «Слепота» (1995). На наш взгляд, продуктивно рассматривать текст исходя из инверсии притчевого начала в романе.

Прежде всего необходимо разобраться в терминах. Учитывая

очевидность обращения автора к жанру притчи, велик соблазн остановиться на понятии романа-притчи. Мы согласимся с этим определением с одной существенной оговоркой: в основе текста — прием не столько притчи, сколько параболы — жанра, ведущего сюжет от частного к общему, достигающего пика и вновь возвращающегося к началу. Именно так, правда, не столь равномерно, строится повествование в романе. От ситуации необъяснимой эпидемии слепоты, судеб малознакомых, но уже ставших близкими друг другу людей, от натурализма и ужасов карантина Сарамаго приводит читателя к ключевой сцене в храме, после которой к слепцам приходит прозрение и все возвращается на круги своя. Более подробно об этой траектории скажем позже, а сейчас лишь отметим, что говорить о параболе как основном принципе создания образности романа стоит еще и потому, что автор, избирая крупный эпический жанр, достаточно много внимания уделяет событийному плану, психологической обрисовке характеров, деталям быта и мира в целом, что не характерно для лаконичной и упрощенной притчи.

Рассматривая в данном случае и притчу, и параболу не просто как жанры, вступившие в синтез с романом, а как принципы, организующие образность текста, скажем о том, что первая представляется нам родовым понятием, а вторая — видовым. Если быть еще точнее, принцип, лежащий в основе «Слепоты» — иносказание, аллегория, общий для обоих рассматриваемых понятий. Учитывая, что именно в притче преобладает необходимость назидания, морального или религиозного поучения, и вспоминая слова автора, приведенные в начале, остановимся на этом термине. Таким образом, говоря о романе, мы будем иметь в виду роман-притчу, построенный по принципу параболы.

Теперь обратим внимание на то, каким образом жанровая природа, а через нее — структура текста может быть связана с содержанием. Иносказание у Сарамаго имеет несколько особенностей. Во-первых, оно нарочито откровенно: читатель практически сразу понимает, что речь идет не о конкретной слепоте и конкретных слепцах, а о человечестве в целом. Подтверждает это и отсутствие конкретного места действия, времени, имен у персонажей. Главная героиня размышляет об очередном слепом: «Он не сказал, как его зовут, значит, тоже понял, что это теперь не важно». Этой прозрачности не скрывают ни герои, ведущие особенно глубокие философские диалоги, ни автор, комментирующий происходящее: «Как ни трудно нам признавать это, но и подобные неаппетитные житейские реалии должны быть учтены и отображены в любом повествовании, ибо,

когда желудок спокоен, всякий склонен обсуждать, например, есть ли связь между глазами и чувствами или можно ли счесть ответственность естественным следствием хорошего зрения, а вот когда начинает крутить и подпирать, <…> вот тогда и становится очевидно, что мы всего лишь зверюшки, и ничего больше».

Во-вторых, и это отчасти можно проследить в приведенной выше цитате, сарказм авторского голоса зачастую разрушает остаток интриги. Насмешка над героями, над ситуациями, над социальными и религиозными институтами — основа редкой, но острой авторской речи.

В-третьих, иносказание в романе не линейно, оно многослойно, может быть прослежено на нескольких уровнях. Интересно, что иносказательны у Сарамаго не столько сюжеты, сколько образы. Именно такой путь — анализ смысловых комплексов каждого конкретного образа — мы и предлагаем для осмысления романа.

Несмотря на название, первый образ, открывающийся пониманию читателя — образ человека-животного, человеказверя. Под этим знаком проходит большая часть текстового времени, а именно та сюжетная линия, которая связана с пребыванием героев в карантине. Государство, собрав всех имеющихся слепцов в здании психиатрической больницы и отрезав им доступ в мир, упразднило для них все внешние силы — законы и требования. Возможности самих людей резко сократила слепота. Без того и другого быстро стала проявляться истинная, по мнению автора, природа человека: «Если не вмешаться, они (люди. — *Е. Ч.*) очень быстро станут просто скотами, да не просто скотами, а слепыми». Максимой, заповедью жизни в карантине, больше похожем на концлагерь, становятся слова главной героини: «Если мы не можем жить совсем как люди, постараемся жить не совсем как животные». Устойчивыми становятся сравнения слепцов со свиньями, кабанами, жеребцами, баранами, собаками; типичен такой пассаж: «Еще бы не хорошо, если такая неимоверная толпа слепцов влечется покорно, стадом баранов на бойню, разве что не блея». Кроме очевидного и достаточно едкого обличения человеческой природы, примеры которого уже встречались в мировой литературе (вспомним хотя бы «Повелителя мух» Голдинга), автор одновременно подчеркивает принципиально земную природу человека, его связь с животным не только как характеристику, но и как данность происхождения, эволюции. Это же подтверждает и натурализм повествования: пристальное внимание к телу, его желаниям и требованиям, демонстрация откровенного зова плоти призваны

еще больше усилить уподобление, раскрыть глаза читателю.

Не будем забывать о главном двигателе сюжета — явлении слепоты. Довольно скоро она из болезни превращается в экзистенциальную ситуацию. Не случайно, когда весь мир слепнет, а главная героиня — жена доктора — остается зрячей, она понимает свое зрение как ненормальность, тоже внутренне желает ослепнуть — чтобы быть со всеми наравне, быть не лучше и не сильнее других. Слепота в романе — не событие, а ситуация; на протяжении текста герои осознают, что она ничего не изменила в сути человека, а лишь проявила ее, ровно как и сама является его сутью. Уже после начала череды прозрений и отступления эпидемии, жена доктора подводит итог: «Я думаю, мы не ослепли, а были и остаемся слепыми. Слепыми, которые видят. Слепые, которые, видя, не видят». Таким образом, трактовка основной авторской метафоры — метафоры слепоты как немощи души — дается самим текстом.

Но, кроме слепоты неведения, в романе есть и слепота упущения. Неспособность видеть внешний мир может стать возможностью заглянуть в глубину человека, понять его суть: «Вероятно, только в мире слепых все становится таким, как оно есть на самом деле <…> А люди, спросила девушка в темных очках. И люди тоже, ведь их никто не увидит». Обратим внимание: болезнь не дана как путь к познанию и прозрению, а может быть использована для этого. Слепота становится не только стеной между человеком и миром, она превращается в зеркало, в котором он может адекватно оценить себя. Так, проявление животного начала в личности и иной взгляд на жизнь в целом — вот что обосновывает развитие характеров в романе.

Второй образ, на котором хотелось бы остановиться подробнее — образ слепого писателя, которого герои встречают в городе. Для сюжета этот образ — проходной, но он важен в содержательном плане. Человек, даже ослепнув, продолжает писать: «Жена доктора спросила: Можно, и, не дожидаясь ответа, взяла рукопись страниц в двадцать, пробежала глазами выведенные мелким почерком, загибавшиеся вверх и вниз строчки, впечатанные в белизну бумаги, вырезанные в слепоте буквы…». Автор создает сложную метафору: белизна бумаги — белизна перед глазами слепых — слепота. Если эту метафору применить не к персонажу, а к писательскому делу в целом, можно говорить о том, как автор оценивает свое ремесло — как заполнение слепоты жизни, ее осмысление. «Я здесь так, мимоходом, сказал, помнится, писатель, и это были следы, оставленные им на ходу». Искусство как следы, оставленные на ходу, воспринимается тем более трагично, что нет зрячих — тех,

кто смог бы понять и оценить его.

Наконец, центральным образом, раскрывающим иносказательный план романа, представляется Бог, а точнее — его отсутствующая фигура. Весь роман пронизан аллюзиями, цитатами из Нового Завета, прямыми упоминаниями его сюжетов. Эти сцены поданы в ироническом ключе, что заранее, до развития темы, говорит нам о взаимодействиях автора с Небом. Бог у Сарамаго может появиться как случайно упоминаемая фигура Христа, пришедшая на память автору в качестве сравнения и прошедшая в тексте бесследно; как церковь, из которой бегут слепцы; как постоянно мутнеющие белесые небеса. От попытки изображения фигуры Бога в его функциональной значимости, в его онтологической необходимости человеку, Сарамаго отказывается. Автор не сомневается, поэтому страдающих от отсутствия веры героев в романе нет.

Дважды проходя по одной и той же городской площади, персонажи видят/слышат два больших собрания, «где кучки одних слепцов слушали речи других слепцов». В первый раз речь идет о религии, шире — о метафизике. Сарамаго с присущей ему авторской усмешкой ставит в один ряд спасение через раскаяние и корень мандрагоры, власть тьмы и безболезненную кастрацию. Заканчивается перечисление предметов разговора следующим перечнем: «…распыление, ампутация голосовых связок, смерть слова». Во второй раз речь идет о социуме в самом широком его понимании. Интересно, что и ситуации, и их описание, и завершающая часть о потере голоса совпадают полностью. Ни одно, ни второе — по мнению автора — спасти человека не сможет, и тем трагичнее выглядят одни беспомощные, ждущие спасения от других беспомощных. Призыв главного героя звучит почти по-ницшеански: «…а теперь довольно философии и чудотворства, беритесь за руки, пойдемте к жизни». Таким образом, автор выражает свою позицию через героев и делает это достаточно четко.

Но все же есть необходимость прокомментировать ключевую, на наш взгляд, сцену романа — сцену в церкви. Пришедшие туда герои — а точнее, сохранившая зрение героиня — обнаруживают, что всем статуям Христа, Богоматери и святых на глаза надеты белые повязки. На иконах (в тексте они названы картинами) все глаза жирно замазаны белой краской. Автор не останавливается на столь откровенном намеке и расшифровывает ситуацию: людям «вдруг совершенно непереносима стала мысль, что священные образы оказались слепыми, и, значит, их взгляды, милосердные или страдальческие, созерцали ныне только свою же собственную слепоту». Бог Сарамаго сделан человеком, а не

наоборот, и сделан по его — человека — образу и подобию. Человек слеп, но слеп и Бог, впрочем, ровно как и глух.

Глядя на убранство церкви, героиня размышляет о том, что «не было ни в одной религии большего святотатца, чем этот священник (который закрыл святым глаза. — *Е. Ч.*), не было никого справедливей и человечней, чем он, пришедший сюда, чтобы наконец заявить, что Бог не имеет права видеть». Бога не просто ослепили, его поставили в равные условия с человеком, попытались окунуть в ту же белизну, в которой находится человек. Справедливость оказывается на одном полюсе, Бог — на другом. Человеку нужна человеческая мораль — так можно трактовать этот эстетический жест романа.

Ослепшие в тексте Сарамаго видят не тьму, а слепящую белизну. Их окружает свет, подобный тому, что льется с неба: в самом финале романа героиня, глядя в небеса, видит ту же сплошную белизну, что раньше видели слепые. Белый цвет — цвет верха, цвет неба, в романе становится цветом несуществующего Бога. А люди — как прямая противоположность этому Богу — черны: в земле, в грязи, в грехах. Даже писатель белизну листа заполняет чернотой и определенностью человеческой мысли. Вывод автора очевиден, однако его замысел противоречит сам себе. Создавая «Слепоту» как роман-притчу, он должен был подготовить для читателя некое назидание, утверждение, чем-либо вооружить его. Казалось бы, в этом качестве можно воспринимать мысль о саркастическом атеизме, призыв жить той природой, которая в тебе очевидна и которая все равно возьмет свое.

Можно проследить связь сюжета романа с библейской историей Савла, гонителя христиан, который по велению Божиему ослеп на три дня, а после прозрел духовно и физически. Преображение сделало его христианским апостолом Павлом. У Сарамаго — также необъяснимая, по воле рока данная слепота. Но преображения не наступает, человек после слепоты качественно не меняется. Там, где есть только человеческая правда, знающая исключительно самое себя, преображению просто неоткуда взяться.

В последнем абзаце текста читаем: «Жена доктора подошла к окну. Посмотрела вниз, на заваленную мусором улицу, на людей, они пели и кричали. Потом подняла голову к небу и увидела сплошную белизну. Подумала: Вот и мой черед пришел. Страх заставил ее опустить глаза. И город внизу остался таким, как был». И лексически, и композиционно текст возвращается к своему началу. Притча, созданная Сарамаго, скорее, есть антипритча. Отрицая одну мораль, она не утверждает другую, ибо

ее же — правду о человеческой сущности — текст разоблачает. Утверждается разве что простая правда физиологической природы человека, которая, однако же, в дополнительном утверждении не нуждается.

Подводя итоги, можно определить поэтику Сарамаго, на наш взгляд, следующим образом: это элементы фантастики, тяга к обобщениям, обилие политической и религиозной сатиры, скептицизм и ирония, переходящая в сарказм. Нельзя не заметить, что многие романы скорее публицистичны, чем художественны. Структура текста может быть предельно нагнетенной, сконцентрированной, а может быть распаяна, при таком построении внутритекстовые связи между эпизодами прослеживаются слабо, и они, скорее, внешние. Однако в главном Сарамаго не уступает самому себе: градус критики любой метафизики в его книге крайне высок. Остается только надеяться, что автор достаточно хорошо знает предмет, о котором с таким завидным постоянством ведет дискуссию в своих книгах.

Литература

1. Жозе Сарамаго (JoseSaramago). Автобиография [Электронный ресурс] // Лаборатория Фантастики. URL: http:// fantlab.ru/autor5195
2. Сарамаго, Жозе [Электронный ресурс] // Энциклопедия Кругосвет. URL: http://www.krugosvet.ru/enc/ kultura_i_obrazovanie/ literatura/SARAMAGO_ZHOZE.html?page=0,1
3. Сарамаго Ж. О том, как герои учат автора ремеслу. Нобелевская лекция 1998 года. // URL: http://magazines.russ.ru/ inostran/1999/4/samarag.html
4. Сарамаго Ж. Перебои в смерти / пер. с порт. А. Богдановского. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2011.
5. Сарамаго Ж. Слепота / пер. с порт. А. Богдановского. М., 2013.
6. Сиротин С. Евангелие от Иисуса: Сарамаго в стане еретиков [Электронный ресурс] // Урал. URL: http:// uraljournal.ru/work— 2010-7-509.
7. Nobel Prizes and Laureates [Электронный ресурс]. URL: http:// www.nobelprize.org/

Реа Галанаки
И. Каколири, О. А. Хорошилова

Реа Галанаки — современный греческий писатель и значимая фигура европейской литературы, чье творчество охватывает почти все основные литературные жанры. Ею опубликованы стихотворения, романы, рассказы, эссе, исследования и автобиографические тексты.

Реа Галанаки родилась в 1947 г. в городе Ираклион на острове Крит. Получила образование на факультете истории и археологии Афинского университета. Со студенческих лет активно участвует в политической жизни страны и состоит в движении левых сил. Реа Галанаки является одним из основателей Союза греческих писателей (1981), заместителем председателя Дома науки и культуры при Министерстве культуры Греции (1994–1997). Замужем, имеет дочь. Последнее время постоянно проживает в пригороде Патры. Ее произведения переведены на пятнадцать языков и опубликованы в странах Европы и в США. Творчество автора отмечено рядом премий и наград, как в Греции, так и за рубежом.

Свой творческий путь Рея Галанаки начала с издания сборников поэзии («И все же радостна» (1975), «Из недр» (1979)). Первым произведением в прозе стал сборник «Концентрические рассказы» (1986), получивший премию Фонда Транулиса в 1988 г.

В 1989 г. выходит роман «Жизнь Измаила Ферика паши, заноза в сердце», первый в ряду исторических романов на темы из недавнего исторического прошлого, героями которого становятся реальные исторические личности, переживающие противоречия XIX в. Подобно персонажам древнегреческой трагедии. Измаил Ферик, обращенный в мусульманство грек с острова Крит, занимает высокопоставленную должность в Египте. Пятьдесят лет спустя его отправляют на родную землю для подавления восстания, где он и погибает при загадочных обстоятельствах. Как отмечает литературный критик В. Хадзивасилиу, «Рея Галанаки очень динамично вошла в нашу современную прозу. Намеренно игнорируя свой личный опыт, она органично соединила историю с народным сказанием, показав, что их сближение с успехом может служить задачей литературы, основанной на творческом воображении и вымысле» [7, 116].

В первую трилогию также входит роман «Подпишусь Луи» (1993), который представлял Грецию на европейском конкурсе литературы «Аристион» в 1994 г. Герой романа Андреас

Ригопулос, радикальный политический деятель из города Патры, разрывается между идеями романтизма, впитанными им с молоком матери, и набирающим силу рабочим движением, в которое он оказывается вовлеченным. Заключительный роман трилогии «Елена, или Никто» (1998) получил Государственную премию в жанре романа в 1999 г. и занял третье место на европейском конкурсе литературы «Аристион» в 1999 г. Роман повествует об Елене Букура-Альтамура, гречанке с мятежной душой родом с острова Идра, которая, для того, чтобы официально получить художественное образование в Италии, вынуждена одеться в мужское платье и притворяться мужчиной, а затем сменить веру и выйти замуж за художника католика Саверио Альтамура. Затем она разойдется с ним, познает боль насильственной разлуки с одним из ее детей, вернется в консервативную Грецию XIX в., где ее постигнет еще одна ужасная трагедия — смерть сына, молодого, но уже признанного талантливого художника. Закончит она свои дни в отчем доме на Идре, мучимая паранойей, одинокая и забытая всеми.

Характерной чертой стиля повествования Реи Галанаки является превращение истории в миф, а миф в мифотворчество [5, 225]. Литературный критик Арис Марангопулос так отзывается о Р. Галанаки: «Центральной идеей ее творчества является европейское культурное самосознание в том виде, в котором оно сформировалось в XIX веке в результате многочисленных этнических и социальных перипетий. В век, когда посредством переворотов и революций формируется национальное и общественное сознание, век, который движется сквозь противодействующие иллюзии и мечты романтизма, с одной стороны, и через суровую действительность промышленных преобразований, с другой, современная литература, как и историография (Р. Галанаки по своей специальности историк), не только находит свой предмет, в XIX в. литература обнаруживает то мифическое зеркало, которое позволяет провести всевозможные аналогии и дает почву для интересных speculationes (рассуждений) о будущем объединенной Европы» [4].

Манеру повествования в романах Галанаки характеризует полифония, которая наилучшим образом передает многообразие оттенков эпохи, полов, социальных конфликтов и людских характеров.

К числу значимых произведений Реи Галанаки также относятся:

Король или солдат? — эссе (1997).

Век Лабиринтов, роман, 2002, премия Афинской Академии

«Костас Уранис» в области прозы (2003).

Почти голубая рука, рассказы, 2004, государственная премия по литературе (2005).

Молчаливые глубокие воды: похищение Тасулы, романхроника, 2006, премия читателей Национального книжного объединения (2007).

Огни Иуды, пепел Эдипа, роман (2009).

Из жизни в литературу, автобиография (2011).

Знакомство с творчеством Реи Галанаки продолжает анализ одного из наиболее известных романов автора. «Жизнь Измаила Ферика паши Spinanelcuore (Заноза в сердце)» — первый греческий роман, включенный ЮНЕСКО в Коллекцию репрезентативных произведений (Collection of Representative Works) (1994). Роман переведен и опубликован на французском, английском, турецком, болгарском, голландском, немецком и арабском языках.

Произведение повествует о жизни реального исторического лица Измаила Ферика паши, командующего египетской армией, который в 1866 г. был отправлен на остров Крит для содействия туркам в подавлении революции против османского ига. Сюжет произведения разворачивается вокруг следующих исторических событий: а) Измаил Ферик родился греком-христианином на острове Крит, был взят турками в плен во время набега на деревню в 1823 г. и продан в рабство; б) у Измаила есть брат Антонис, который выжил после нападения и живет в Афинах.

История начинается на Крите с того, что турки-османы берут в плен греческого мальчика Эммануила Пападакиса. Насильно отлученный от матери, ребенок становится свидетелем убийства отца турками. Взятых в плен Эммануила и его брата разлучат и Эммануил будет перевезен в Египет эпохи преобразований вице-короля Мухаммеда Али. По принятым у османов обычаям мальчика обращают в ислам, дают ему новое имя — Измаил Селим, он поступает на военный факультет в Каире и по окончании обучения делает блестящую военную карьеру, получая звание Ферика паши. Впоследствии, находясь в числе приближенных наследника престола Ибрагима, Измаил узнает о происходящих в Западной Европе изменениях в общественноэкономической, технической и культурной сферах жизни, принимает участие в сирийских войнах и в итоге становится военным министром Египта.

После смерти Ибрагима Измаил узнает от приехавшего к нему в Египет двоюродного брата о существовании своего брата Антониса Кампаниса Пападакиса. Антонис, будучи взятым в плен, был доставлен в Константинополь, и после освобождения

русскими увезен на корабле во Влахию. Там он получает образование, зарабатывает состояние и переезжает в Афины, столицу новообразованного свободного греческого государства. Антонис известен в Афинах как интеллигент и меценат, он осуществляет активную деятельность по организации революции на Крите при содействии Греции. По инициативе Измаила братья начинают втайне переписываться. Измаил заново открывает для себя свое прошлое, узнает о том, что стало с его друзьями и родными, а главное о судьбе своей матери. Как отмечает Арис Цакниас, «переписка двух некогда потерявших друг друга братьев, которая приводится не сама по себе, а через повествование третьего лица (несмотря на то что умелые грамматические приемы дают возможность услышать голоса пишущих), есть потрясающий прием, сочетающий сильные эмоции со сдержанностью» [6].

Измаил прежде считал, что «умер» в тот момент, когда его взяли в плен в пещере, и родился заново с новым сознанием и новой родиной, хотя он так и не смог преодолеть чувство раскола между своей первой и второй жизнями, между двумя «я», двумя родинами. Когда, почти полвека спустя, он попадает на Крит в качестве предводителя египетского войска для подавления революции 1866 г. он вступает, пусть и не напрямую, в конфликт не только со своим братом, который является одним из идейных вдохновителей и спонсоров революции, но и со «своей первой жизнью» и в конечном счете с самим собой. Возвращение на родную землю пробуждает в нем давно забытые воспоминания, и душа его мечется, пытаясь понять, кто же он на самом деле, родина так и остается для него «занозой в сердце» (чем и объясняется подзаголовок романа «Spinanelcuore», который был заимствован автором из периода Венецианского господства на Крите: так Венецианцы называли плоскогорье Лассити из-за непокорного характера его жителей!).

На Крите Измаил, всецело подчиняясь военной дисциплине, исполняет свои обязанности по подавлению восстания, действуя как «враг» своей первой родины на стороне турок, избегая, однако, той крайней жестокости, с которой действуют турецкие войска. Добравшись со своей армией до Лассити, он заходит в разрушенный родительский дом, где встречается с призраком прошлого и настоящего, переживая при таинственных обстоятельствах встречу с членами своей семьи, мертвыми — отцом и матерью — и живыми — Антонисом (в этой сцене прослеживается четкая параллель с мифом об Одиссее, который спускается в Аид для того, чтобы попросить у жреца пророчества о своем возвращении на родину. Там он встречает множество

умерших душ, в том числе и душу своей матери). Спустя какое-то время Измаил Ферик был найден мертвым на Крите, неизвестно был ли он убит или покончил жизнь самоубийством, но все же душа его как будто завершила свой круг, соединив две разные жизни, два разных «я» в одно неразрывное целое.

Роман «Жизнь Измаила Ферика паши» состоит из трех частей. Первая часть называется «Годы Египта. Миф» и включает шесть глав, в которых рассказывается о «мусульманском» периоде в жизни Измаила в Египте с момента взятия его в плен османами до начала переписки с братом Антонисом.

Вторая часть, озаглавленная «Дни возвращения на родину, дни истории» состоит из семи глав, в которых повествуется о возвращении Измаила на родную землю в качестве командующего подразделения египетского войска. Повествование ведется от первого лица, Ферик описывает девять месяцев, проведенных им на Крите в 1866–1867 гг., которые закончатся его смертью на плоскогорье Лассити — там же, где он родился.

В третьей части «Послесловие» приводится три противоречащие друг другу версии смерти Измаила Ферика паши. По одной из них, он был отравлен турками, которые подозревали его в предательстве, по другой, был застрелен греками как враг; в любом случае одна половина его двойственной личности убивает другую. Третья версия, которая преподносится скорее как размышление о судьбе Ферика, нежели как реальное событие, заставляет его отречься от обеих своих прошлых жизней. Он убивает себя сам старым ножом, который нашел еще мальчиком в глубине пещеры в Лассити и носил с собой всю жизнь как амулет. Этот нож становится тем древним звеном, которое связывает его с далекими предками [1, 365].

Ферик вырос с двойственным самосознанием. Когда в конце истории герой возвращается к разрушенному отчему дому своего детства, он осознает, что нет больше места поискам единственного, настоящего «я». Здесь роман отсылает нас к мотивам возвращения на родную землю, пронизывающих мировую литературу от Гомера и Данте до Т. С. Элиота и Сефериса. «Вдруг сознание его просветлело и он понял, что нет и не было ничего настолько невинного, чтобы оно могло исчезнуть. Значит, нет и никогда не было возвращения» [3, 197].

Сочетая в своем романе строго подкрепленное фактами повествование и лиризм, Галанаки разрабатывает борхесовскую «тему героя и предателя» совершенно новым для греческой литературы образом [1, 365]. Эти два элемента стиля, как и сама тема, очень четко прослеживаются в конце первой части романа, когда Ферик, будучи еще ребенком, становится свидетелем

уничтожения деревни турецкими захватчиками: «Он отвел свой взгляд от языков пламени и посмотрел на землю под ногами. Скалы и немного сухой травы. Хасан паша, завоеватель плоскогорья и зять вице-короля Египта Мухаммеда Али, рассекал сухую траву, возвращаясь в Хандак с победой. Фигура коня и всадника была не больше летящей бабочки. Мальчик увидел, как конь понес и сбросил всадника наземь. Он поднял мертвого всадника, осторожно держа его за крылья красных одежд и в страхе отбросил в сторону, лицо завоевателя походило на его собственное» [3, 18–19].

По утверждению литературоведов, в романе «Жизнь Измаила Ферика паши» «вмешательство» литературного романного элемента в исторический не ведет к ущемлению ни того, ни другого. Творческий талант Галанаки позволяет избежать того нежелательного смешения, пагубного слияния личного и исторического, что так часто встречается в современной историографической литературе [2].

В качестве основных характерных приемов, используемых Р. Галанаки, можно выделить следующие: использование нелинейного повествования, свободного косвенного дискурса, символизм, техника умалчивания, применение аллегорий, отсылки к мифам и легендам устного народного творчества, тщательный выбор языковых средств, использование ключевых слов и образов, заимствованных из культуры греческого народа, диалог с текстами более раннего периода (интертекстуальность).

Для знакомства с текстом романа ниже приводятся два небольших отрывка:

«Мальчик подумал, что ключ мог бы вновь повернуться в замке, обозначая мягким металлическим скрежетом преемственность жизни. Он прикинул вероятность иного развития событий. Если бы турки и египтяне не сожгли деревню. Если бы их войско собралось со всего плоскогорья и ушло бы через ту самую расщелину, которая никем не охранялась, открывая труднодоступную местность для удара врага. Если бы Христос прислушивался к людским мольбам, а не подсчитывал явные и тайные прегрешения. И, наконец, если бы пещерные духи и нимфы соединились с церковными святыми в одной молитве.

Он услышал, как мать звала его у входа в пещеру. Свет разрезал ее фигуру, проводя косую черту между лазурью неба и зеленью мха, устилавшего скалы около входа. Ее голос также показался ему косой чертой, густо-зеленый и небесно-голубой он отделился от ее тела и опустился возле него, там, где начиналась тьма. Она была темнее обгоревших головешек, оставшихся в домашнем очаге. В этой черноте все было бездвижно, пальцы не

желали повернуть веретено, согнутая в запястье рука застыла на узде, рука старшего брата так и замерла, срывая яблоко. И тут запах яблок исчез. Неслышно было ни шелеста листвы, ни крика животного. Ни ликующего гласа врага. Та же тьма поглотила и ключ от двери дома.

Он опять услышал ее голос. Доселе безмятежное течение дней его жизни стало отражать разрозненные и мимолетные образы. И голос ее растворился, как будто уносимый течением.

Ему уже к ней не вернуться. Он хотел познать пещерную тьму» [3, 13–14].

«В юности греческий язык, который он носил в себе, грозил ему расправой, а сейчас, уже в зрелом возрасте, он мог толкнуть его на необратимые поступки. Иоаннис испытывал судьбу, но ясно было, что пришел он к нему неспроста. Измаил Ферик паша решил, что слишком поздно менять свою настоящую жизнь и свой внутренний мир, мир памяти. Он мысленно представил весь свой путь от пленника до военного министра, пережитые войны, дружбу с Ибрагимом, свою семью и все, что было нажито за эти годы, арабскую и вместе с тем космополитичную жизнь в Каире, воспитание, учебу, мелочи, которыми пронизана вся жизнь; укрощение души, внутренний мир, загнанный в рамки замкнутого круга, нашедший там убежище, успокоение; еще так недавно он наслаждался этим замкнутым кругом, этой прямолинейностью жизни. Приезд Иоанниса заставлял взглянуть на все по-другому. Но пока что справедливое равновесие сохранялось только в молчании» [3, 64]. (Перевод выполнен О. А. Хорошиловой.)

Литература

1. Beaton R. Εισαγωγή στη νεότερη λογοτεχνία. Ποίηση και Πεζογραφία 1821–1992, Γαλανάκη Ρέα, μτφρ. Ευαγ. Ζούργου — Μαριάννα Σωανάκη, Αθήνα, 1996, Νεφέλη, σς. 363–366.
2. Αθηνάκης Δ. Ελληνική εζογραφία. URL: http:// www.serrelib.gr/ logotehnia.php?id = 63
3. Γαλανάκη Ρ. Ο βίος του Ισμαήλ Φερίκ Πασά, εκδ. ΑΓΡΑ, Αθήνα, 2000.
4. Μαραγκό ουλος Α. Η συγγραφέας Ρέα Γαλανάκη, Ελλάδα: τιμώμενη χώρα, στην έκθεση Φραγκφούρτης 2001. Νέοι δρόμοι για την Ιθάκη, 27 Μαρτ. 2008. URL: http://www.greece2001.gr/writers/ ReaGalanaki.html
5. Μαρωνίτης Δ. Ρέας Γαλανάκη: Ο βίος του Ισμαήλ Φερίκ Πασά. Spina nel cuore. Σημειώσεις, στο Διαλέξεις, εκδ. Στιγμή, Αθήνα, 1992, σς. 225–236.

6. Τσακνιάς Σ. Ανόσιος νόστος, Εφημ // Το Βήμα, 18 /10/1989.

7. Χατζηβασιλείου Β. Το μυθιστόρημα ανάμεσα στο θρύλο και την ιστορία: Ρέας Γαλανάκη «Ο βίος του Ισμαήλ Φερίκ ωασά. Spinanelcuore. Μυθιστόρημα», στο Εντευκτήριο, τεύχ. 9, Θεσσαλονίκη, 1989, σς. 116–117

Харуки Мураками
Т. А. Муратова

Для современного читателя характерно неоднозначное отношение к Харуки Мураками. Для кого-то он временное явление вроде Б. Вербера или П. Коэльо, для кого-то — автор одного романа, а для некоторых ценителей литературы вообще не является поводом для обсуждения. Можно с горечью признать лишь одно — как серьезного, а тем более стоящего писателя Мураками воспринимают редко.

Харуки Мураками родился в 1949 г. в Киото, древней столице Японии, в семье преподавателя классической филологии. Учился на факультете классической драмы в университете Васэда, держал джазовый бар в Токио. Писать начал в 29 лет и с тех пор выпускает в среднем по роману в год, просыпаясь в шесть утра и ложась спать в 10 вечера. В 33 года он бросил курить и начал тренироваться, ежедневно совершая пробежки и плавая в бассейне.

«Сочинять музыку и писать романы — это замечательное право, подаренное человеку, и в то же время великий долг» — слова самого Мураками. Уехав из Японии на Запад, он, прекрасно владевший английским языком, впервые в истории японской литературы начал смотреть на свою родину глазами европейца: «…Я уехал в Штаты почти на пять лет, и вдруг, живя там, совершенно неожиданно захотел писать о Японии и о японцах. Иногда о прошлом, иногда о том, как там все сейчас. Легче писать о своей стране, когда ты далеко. На расстоянии можно увидеть свою страну такой, какая она есть. До того я как-то не очень хотел писать о Японии. Я просто хотел писать о себе и своем мире» — вспоминал он в одном из своих интервью. Эта краткая справка вряд ли позволяет много понять о Мураками не только как о писателе, но даже как о человеке. Но писателя надо искать в его книгах, там, где он становится самим собой и творит то, чем он прежде всего и интересен. Книг, написанных Мураками, достаточно много, но стоит отметить, что главный герой в них остается константным. Можно даже сказать что он один, просто переходит из романа в роман то взрослея, то наоборот возвращаясь к детству. Такому ощущению способствует несколько моментов: герой обычно мужского пола, повествование от первого лица, произведения пронзают схожие чувства и обрывки воспоминаний.

Давая характеристику герою, нельзя не упомянуть об

эскапизме. Причем здесь идет речь ни столько о Мураками, сколько о характере японской литературы вообще. Эскапи́зм (англ. escape — убежать, спастись) — индивидуалистическо-примиренческое стремление человека уйти от мрачной или скучной действительности в мир иллюзий. Суть ухода от себя самого заключается в поисках истинного смысла существования конкретной личности в рамках какого-либо события или проблемы, которая и сподвигла на бегство от реальности. Постепенно самоосознание меняет точку отсчета и первичная причина, явившаяся катализатором утрачивает главенствующее значение, как для данного человека так и для общего цикла бытия. Тут не совсем важно, к какому итогу приводит подобная рефлексия, да и есть ли вообще итог, нужен ли он или все вопросы заканчиваются там, где начинается шум дождя и шелест цикад.

Мир героя Мураками многомерен, он отражается в самых различных вариациях действительности, переворачивается и поглощает сам себя. Однако надо заметить, что сам по себе герой статичен, пассивен, он созерцатель, а не участник. Сложившиеся обстоятельства будут вихрем крутится вне его, но при этом затронуть какие-либо внутренние глубины не под силу никому, кроме него самого.

Говоря об эскапизме, следует также уточнить неоднозначность его толкования для японца: эскапизм бездейственен, он работает только в пределах одного сознания, для него невозможны революционность, попытки втянуть окружающих в иное видение мира, да и вообще он не трагичен, не несет за собой подростковых комплексов, психологических травм, даже не несет с собой оттенок «инаковости». Для японца есть два мира — окружающий и его собственный, и, хотя они не пересекаются, реальный мир никогда не займет главенствующее место и никак не повлияет на внутренний порядок вещей. Однако именно это добавляет мировосприятию японца особую трагичность.

В произведениях Харуки Мураками героя неотъемлемо сопровождает чувство утраты и неуловимая боль, сравнимая с ощущениями от старой затянувшейся раны. Боль эта ему необходима, она стала его частью, ядром, вокруг которого сосредоточились все дальнейшие переживания, но, несмотря на то бремя, которое она с собой несет, без нее он бы никогда не стал самим собой: один из спорных счастливчиков, получивших шанс разобраться в том, что же наконец происходит внутри и вне себя, и как же все это связано.

Романы Харуки Мураками — это бесконечные рефлексии,

зафиксированные на бумаге. Его герои красиво движутся в перетянутом тысячами различных струн мире, медленно, но упорно пытаясь найти свою тональность, и это одно из неоспоримых сходств Мураками с такими, казалось бы неблизкими на первый взгляд соотечественниками как Юкио Мисима и Ясунари Кавабата — истинно японская, неуловимая и хрупкая красота видна в текстах этих авторов. Мерцание бумажных фонариков, снег, медленно укрывающий землю, такие скупые и многозначные движения актеров театра Кабуки, непонятные европейскому взгляду, притягательность и очарование смерти — все это звучит и мелькает в произведениях Мураками, заставляя усомниться в его превозносимой отчужденности от традиционного японского взгляда.

Мураками — не поп-литература, не чтиво. Это абсолютный классик современной японской литературы. Можно остановить свой взгляд на кулинарных рецептах или эротических сценах, а можно на душевных пропастях и потерянных надеждах, но ни в коем случае нельзя забывать, что его книги не для всех, и если воспринимать прочитанное с остротой написанного, то можно, подобно героям, потерять себя в мире, и кто знает, хватит ли потом сил все расставить на свои места.

Первая повесть Х. Мураками — «Слушай песню ветра». Она открывает «Трилогию Крысы», состоящую из «Пинбола 1973», «Охоты на овец» и «Дэнс, Дэнс, Дэнс». Сложно говорить о едином сюжете этих произведений. Важнее сама атмосфера 1970-х: — сексуальная революция, рок-н-ролл, состояние всеобщей потерянности и одновременно готовности к чему-то новому и вдохновляющему. Две первые повести наполнены тлеющими окурками, пивными бокалами и — созерцанием хаоса, коллективно создаваемого вокруг. В двух следующих частях уже появляются мистические мотивы. Здесь же рождается образ Овцы, Человека-Овцы, основанный на древней китайской легенде, согласно которой дух демон вселяется в человека, предоставляя ему неограниченные возможности и способности, но направленные лишь на разрушение. Именно «Трилогия Крысы» принесла Мураками наибольшую известность и стала одной из самых значимых ступеней его творчества.

Это не последняя трилогия в творчестве писателя. Далее будут и «Хроники заводной птицы» — удивительные и настолько ирреальные, что все происходящее кажется одним долгим смутным сном, и двухтомный «Кафка на пляже» — о подростковом одиночестве и ощущении «инаковости», утрированным и оттого еще более близким каждому, кто хоть раз чувствовал себя непричастным и неприкаянным, одиноким и

ищущим. Отдельно стоит выделить автобиографичные заметки «О чем я говорю, когда говорю о беге» и «Радио Мураками».

Самым искренним и близким самому Мураками произведением всегда был и остается «Норвежский лес». Не зря это произведение, отмеченное многочисленными наградами и экранизированное в 2010 г., является самым популярным и узнаваемым у этого автора. Стоит отметить, что это чуть ли не единственная книга Мураками, не наполненная мистическими загадками, призрачными фантомами и неясными аллюзиями. Сюжет довольно прост, хоть и изначально трагичен. Токийский студент Ватанабэ Тоору пытается спрятаться в обыденности неинтересной ему учебы от воспоминаний о лучшем друге — Кидзуки, его девушке — Наоко и неожиданном, а самое главное — никому не понятном самоубийстве Кидзуки теплой майской ночью. Сбежав из родных мест, напоминающих ему о произошедшем, Ватанабэ читает книги, гуляет в одиночестве и постепенно замыкается в себе. Пока однажды по абсолютной случайности судьба не сводит его с Наоко год спустя после трагедии.

Может показаться, что Ватанабэ и Наоко похожи — интровертны, молчаливы, немного закомплексованы, а главное — у них общая потеря, тяжестью лежащая под сердцем. Однако с Наоко все оказывается гораздо сложнее: потрясенная смертью Кидзуки слишком глубоко ушла в себя, зациклилась на произошедшем, что не дает, а впоследствии и не даст ей оправиться. В процессе общения эта обреченность затягивает и Ватанабэ, но что хуже всего — одновременно перемешиваясь с чувствами к девушке. Не имея возможности помочь ей, но так же и не в состоянии уйти из-за силы первой эмоциональной привязанности, Ватанабэ все больше отдаляется от реальности и падает в бесконечную неотпускающую пустоту.

Студенческие революции, жестокость, равнодушие и цинизм единственного университеткого друга делают Ватанабэ все более незаинтересованным в происходящем — он живет лишь от поездки к поездке в реабилитационную клинику к Наоко, а все промежуточное время обдумывает все, что он чувствует, и медленно погружается в отчаяние от собственного бессилия.

Вот в этот непростой момент и происходит знакомство с первокурсницей Мидори. Постепенно узнавая друг друга, Ватанабэ и Мидори чувствуют разгорающийся интерес — начало гораздо более сильных чувств, чем дружеская симпатия. Мидори не похожа на Наоко — несмотря на сложное детство и умирающего отца, она продолжает жить, и вот эта энергия, внутренний огонь сильной, живой личности пленяет Ватанабэ

гораздо сильнее, чем ему кажется вначале. Мидори отнюдь не идеальна — моментами несдержанная, бестактная, иногда даже вызывающе пошлая, но она — ее слова, чувства, плоть — реальны, она настоящая, с ней нет внутренних преград и опасностей, и хотя, возможно, эти отношения не так чувственны, нежны, необыкновенны, как с Наоко, но гораздо более живучи.

Этот любовный треугольник еще больше тяготит Ватанабэ: душой преданный Наоко, сердцем он стремится к Мидори, и все больше запутывается в том, что правильно или нет. В промежутках между сердечными переживаниями Ватанабэ смотрит на жизнь других людей, на их поведение, на все, что происходит вокруг него, и изо всех сил пытается понять — когда же что-то пошло не так. Где-то выпала шестеренка или завязался узел в ненужном месте, стрелки пошли не в ту сторону или он сам сделал шаг не туда, что произошло, что он не может ощущать единство с миром, чувствовать себя на своем месте, да хоть на каком-то месте. Все бывают счастливы и несчастны, это закономерно, это чередуется, таков ход жизни — после дождя всегда появляется радуга. Но в сознании Ватанабэ после смерти Кидзуки образовалась дыра, он лишился какой-то своей части и пока он не найдет то, что закроет эту брешь, он не сможет стать полноценной частицей жизненного цикла. Навещая Наоко, он начинает это понимать.

Клиника, в которой она находится, скорее, не больница, а санаторий, где у каждого есть время и возможность осознать, что же с ним происходит. Там же он знакомится с соседкой Наоко «по палате» — Рэйко. Она рассказывает ему свою, довольно странную историю о причинах пребывания в реабилитационном центре. Ватанабэ становится ясно что иногда с людьми происходят какие-то вещи, после которых им уже никогда не стать прежними. Перед ними лежит выбор — остановиться на случившемся или постараться идти дальше. Но, что бы они ни выбрали, этот след протянется через всю дальнейшую жизнь. Разговаривая по душам с Наоко, все проясняется и еще больше запутывается одновременно. Однако постепенно все же приходится принять тот факт, что, несмотря на свою симпатию к Ватанабэ и определенную близость между ними, в сердце Наоко есть место только для Кидзуки, для нее он всегда будет живой и единственный, кого она любит.

Испытывая к Ватанабэ благодарность, нежность, привязанность, она разрывается на части от невозможности пустить его в свое сердце. Этот любовный треугольник гораздо сложнее, чем у Ватанабэ, Наоко и Мидори. Тут замешан мертвец, который навсегда останется на своем месте. С течением времени

становится ясно, что надежды на скорое выздоровление Наоко были призрачны, и ее болезнь все глубже пускает корни. Ватанабэ впадает в крайне характерное для героев Мураками состояние прострации и рефлексии — не ест, не пьет, ничем не интересуется, только обдумывает, как и почему он вынужден так страдать. В этом хаосе мыслей теряется связь с Мидори — Ватанабэ забывает о ее существовании. Даже попытки возобновить общение оканчиваются провалом, он слишком замкнут в себе. Вместе с весной приходит чувство невыразимого сосущего одиночества, вдобавок к нему еще и примешивается ожидание чего-то недоброго. Ватанабэ обособлен: сам по себе — он довольно часто чувствует себя одиноким, а в эти прекрасные весенние месяцы все еще больше обостряется.

Но весна — время возрождения, и Ватанабэ не может бороться с ее зовом. Он понимает, что ему необходимо быть с Мидори — всем своим существом. Наоко постепенно превращается в призрачное воспоминание, она молчит и никаким письмам не достучаться до ее потерянного сердца. Тут Ватанабэ охватывает смятение, ведь как бы ни хотел быть с Мидори, он связан обязательствами и ответственностью перед Наоко.

Но ему и не надо ничего делать — Наоко оканчивает жизнь самоубийством. После смерти Наоко он отправляется в одиночное путешествие, необходимое для того чтобы осознать: боль от потери любимого человека несравнима ни с чем и единственное, что остается в такой ситуации, — это дать сердцу успокоиться, перейти из состояния отчаяния в тихую тоску.

В финале романа — интимная близость Ватанабэ и Рэйко — как единственных хранителей воспоминаний о Наоко, объединенных общей потерей; попытка возобновить отношения с Мидори. В итоге — чувство абсолютного бессилия, одиночества и потерянности, будто маленькая рыбацкая лодка отвязалась от пристани, и ее унесло в открытое море.

Специфика характера Ватанабэ заключается в том, что он не предпринимает никаких действий, он получает результат и уже тогда думает, что с ним делать. Ватанабэ — обычный юноша, плывущий по течению: кто-то завел его, и он будет двигаться пока не наткнется на препятствие. Он попал в круговорот тех людей, к которым не имеет отношения, он — жертва обстоятельств. Но, к счастью, ему не дано так глубоко и остро воспринимать происходящее, и это спасает его от гибели.

Один из постулатов самурайского кодекса Хагакурэ — быть готовым к смерти. Для японца понятие смерти не вызывает страха или отчаяния, но оно заложено с максимально раннего осознанного возраста и принимается как часть жизни, а не ее

противоположность. Смерть Наоко никогда не станет забытой как и сама Наоко. Но это не пример вечной скорби и верности своей единственной возлюбленной. Это пример того, что в жизнь могут вихрем вторгнуться какие-то новые сюжеты, перевернув все в душе, перестроив твой мир на свой лад. Они так же исчезают, как и возникли. Твоя задача — сделать себя мягким и открытым, готовым, принимающим и терпеливым, чтобы постараться максимально понять, ради чего все происходило, что хотело донести и при этом сохранить свою внутреннюю целостность. Это только кажется бездействием, на деле же — невероятное мужество.

«Норвежский лес» подобен ледяным узорам на стекле — непонятный, неуловимо прекрасный и такой же холодный. «Я не думаю, что на свете есть проблемы важнее греческих трагедий», — говорил один из преподавателей Ватанабэ, и это действительно так. Несмотря на движение времени и постоянное изменение реальности, для литературы нет темы более актуальной, чем трагедия человеческой души, и Харуки Мураками — мастер изображения подобных трагедий. Возрастная категория героев его книг колеблется от детства до расцвета юности, именно в это время человеческое существо живет чувственным, откидывает рациональное во имя чего-то необозначаемого, ради какого-то внутреннего фонаря, который ведет куда попало, но приоритетное тут — не путь, а свет, и самое главное — не дать ему погаснуть.

Книги Мураками не дают забыть об этих моментах, о времени становления личности и формирования ее в первом любовном опыте, в основном всегда неудачном. Его произведения несут в себе сугубо национальный оттенок восточного сознания. Однако с уверенностью можно сказать, что Харуки Мураками адаптирует любую ситуацию до общечеловеческой, максимально открывает мир японской души для европейского читателя.

Литература

1. Chip Kiddon Desighing 1Q84 [Электронный ресурс] // harukimurakami.com. URL: http://www.harukimurakami.com/resource_category/q_and_a/chip-kidd-discusses-the-book-jacketfor-1q84

2. Aconversationwith Murakamiabout Sputnik Sweetheart [Электронный ресурс] // harukimurakami.com. URL: http://www.harukimurakami.com/q_and_a/a-conversation-with-harukimurakami-about-sputnik-sweetheart

3. A Conversation with Cover Designers [Электронный ресурс] // harukimurakami.com. URL: http://www.harukimurakami.com/resource_category/q_and_a/a-conversation-with-chip-kidd-andjohn-gall

4. Данилкин Л. Харуки Мураками «Страна Чудес без тормозов и Конец Света» [Электронный ресурс] // susi.ru. URL: http://susi.ru/HM/danilkin.html

5. Загребельный В. Читая «Норвежский лес» [Электронный ресурс] // susi.ru. URL: http://susi.ru/HM/nl.html

6. Коваленин Д. Лучший способ потратить деньги, или Что делать в период острой джазовой недостаточности [Электронный ресурс] // susi.ru. URL: http://susi.ru/HM/Foreword.html

7. Коваленин Д. Суси-нуар [Электронный ресурс] // susi.ru. URL: http://susi.ru/HM/noir/

8. Мураками Х. Дэнс, дэнс, дэнс / пер. с яп. Д. Коваленина. М., 2010.

9. Мураками Х. Норвежский лес / пер. с яп. А. Замилова. М., 2009.

Авторский мир в избранных произведениях

Джонатан Коу
Г. А. Ветошкина

Ведь мы, быть может, только спим.
Да, только спим, пока мы в мире
Столь необычном, что для нас
Жить значит спать, быть в этой жизни
Жить сновиденьем каждый час.

(Хорнада 2-я, сцена 19-я).

Кальдерон «Жизнь есть сон».

Джонатан Коу — английский автор, с которым современные критики связывают сегодня будущее английской литературы (хотя ему уже за пятьдесят). Родился в 1961 г., окончил престижный Тринити колледж в Кембридже, преподавал английскую поэзию в университете Уорвика, получил докторскую степень за диссертацию по роману Генри Филдинга «История Тома Джонса, найденыша». Впоследствии работал корректором, профессиональным музыкантом (писал музыку для кабаре) и внештатным журналистом.

Первые книги «Случайная женщина» (1987), «Легкая любовь» (1989) и «Карлики смерти» (1990) были хорошо приняты читателями, однако по-настоящему он стал известен после того, как в 1994 г. увидел свет его сатирический роман «Какое надувательство!», в злой и остросоциальной форме описывавший жизнь английского общества во времена правления Маргарет Тэтчер.

Следующий роман Коу — «Дом сна» (1997) был высоко оценен не только читателями, но и литературной критикой, и был удостоен у себя на родине премии Английской гильдии писателей и литературной премии Медичи во Франции. По словам автора, «этот роман возник из сочетания двух отдельных идей. Одной из них была идея о черной комедии, про мужчину,

так сильно влюбляющегося в женщину лесбиянку, что он готов сделать все, чтобы завоевать ее любовь. Другой была идея об истории группы пациентов в клинике лечения расстройств сна» [2]. В предисловии к русскому изданию романа Коу пишет: «Вдохновленный собственной склонностью к лунатизму, я решил написать комедию-фарс, действие которой происходит в клинике для страдающих нарушениями сна…» [1].

Название романа отсылает нас к метафоре сна. Образ сна, роль и значение снов в литературе — тема очень интересная, глубокая и, наверное, неисчерпаемая. В ее русле можно говорить о творчестве многих авторов. Достаточно вспомнить, например, значение сна в романтическом сюжете (Новалис, Гофман, английская романтическая поэзия, Ирвинг с его знаменитой новеллой «Рип Ван Винкль», с которым, кстати, сравнивается героиня романа Коу Сара Тюдор). Сон становится одним из способов раскрытия психологических состояний героев в эпоху реализма. В литературе декаданса и модернизма сон — хранилище символических смыслов и царство подсознания, а также модель действительности (например, в текстах Ф. Кафки сон и явь часто меняются местами, при характеристике текстового пространства Кафки возникает понятие «эстетика сновидений», «сновидческая реальность»).

Постмодернизм также использует в своем эстетическом пространстве мотив сновидений и элементы так называемой «сновидческой реальности». Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить романы М. Павича или роман Ч. Паланика «Бойцовский клуб», события которого происходят на грани сна и реальности.

Кроме того, роман «Дом сна», как нам представляется, очень органично вписывается в историю английской литературы. Несмотря на то что один из патриархов современной английской литературы, Мартин Эмис, высказал предположение, что «смех и юмор в английской литературе умер, потому что юмор — это не политкорректно по отношению к собеседнику» [3], Джонатан Коу довольно успешно, на наш взгляд, продолжает линию английской сатирической прозы, вскрывая и обличая ненавистные черты современного автору общества. При этом он остается верен постмодернистской эстетике: вовсю играет с читателем, очень умело закручивая сюжетную линию, использует весь арсенал постмодернистской иронии, умело жонглирует образами, именами, цитатами.

Так название его романа «Дом сна» в сознании читателя знакомого с английской литературой сразу ассоциируется с названием знаменитой пьесы Б. Шоу «Дом, где разбиваются

сердца». Эшдаун в романе действительно предстает пред читательским взором местом, где «разбиваются сердца», где разворачивается, с одной стороны, трогательная, с другой — очень иронично освещенная любовная история Сары, Роберта и Вероники. Англия в романе Коу — тот же «корабль, который никуда не плывет». На его борту все та же интеллигенция, средний класс, которому нечем себя занять. Все они так или иначе пребывают в различных снах. Сновидческая реальность перемежается с действительностью и герои (а порой и читатели) не в состоянии определить, где они в данный момент находятся.

Автор поддерживает эту путаницу совмещением двух временных пластов — 1983–1986 и 1996, причем разговор из восьмидесятых, обрываясь на полуслове, плавно переходит в девяностые и обратно. В конце главы просто не ставится точка, и следующая является логическим продолжением предшествующего повествования, только в ином времени. Главы соединены между собой пунктиром диалогов. Времена как будто соединяются репликами. Например, доктор Мэдисон (Роберт из 1996 г.) говорит Тэрри: «Расскажите мне о Саре и ее снах». И тут же в следующей главе (из 1984) мы слышим голос Грегори, обращенный к Саре: «Расскажи мне о своих снах». Причем объединены герои не только темой разговора, но и местом — действие происходит на террасе в Эшдауне.

Кроме того, описывая Эшдаун, автор выстраивает аллюзивные связи своего романа с несколькими знаковыми текстами мировой литературы: с драмой Кальдерона «Жизнь есть сон» (замок, в котором заточен Сигизмунд), с «Гамлетом» У. Шекспира (образ мрачного королевского замка в Эльсиноре) и Улиссом Дж. Джойса (Эшдаун напоминает место обитания Стивена Дедалуса): «Эшдаун, огромный, серый, внушительный, высился на мысу в каких-то двадцати ярдах от отвесной скалы; он стоял здесь уже больше ста лет. Целыми днями вокруг его шпилей и башенок с хриплым причитанием кружили чайки. Целыми днями и ночами о каменную преграду неистово бились волны, порождая в студеных комнатах и гулких коридорах старого дома непрерывный рев, словно где-то рядом неслись тяжелые грузовики» [1]. Текстовое пространство, таким образом, расширяется, вмещая в себя и гамлетовский конфликт, и универсальность Джойса, и метафоричность Кальдерона.

Роман Коу представляет собой как синтез реальностей (сон и явь), так и синтез различных временных пластов. Читатель знакомится с героями в разных плоскостях. Они представлены в разных возрастах, в разных социальных категориях, в разных снах. Их взгляды на жизнь претерпевают изменения. Изменилось

и их отношение ко сну.

Обращаясь к мотиву сна, Дж. Коу воплощает его на нескольких уровнях текста. Он выносит его в заглавие романа, реализует его на уровне фабулы и сюжета (когда герои засыпают, просыпаются, страдают бессонницей, видят слишком реальные сны, страдают нарколепсией), а также на уровне характеров и образов. Более того, со сном ассоциируются также некоторые явления культуры. Так, например, Коу называет снами человечества кинематограф. Совершенно не случайно один из героев романа — кинокритик Терри, создающий общественное мнение о фильмах.

В предисловии автор пишет: «Роман мой посвящен еще и кино (фильмы и сновидения — это во многом одно и то же, экзотическое визуальное заблуждение, которым мы наслаждаемся в темноте)» [1]. В романе множество упоминаний о различных фильмах (их около пятидесяти), которые смотрят и о которых упоминают герои. В основном мотив сна-кинематографа связан с образом Терри, который буквально одержим кино. Причем в годы юности он также был одержим и сном. Автор подчеркивает тот факт, что, будучи студентом, Терри спал по 14 часов в сутки.

Реальные сновидения (те, которые герои видят во время биологического сна) становятся в романе знаком надежд и юношеских иллюзий, некоего прекрасного мира, который в реальности так и не появится перед героями. В разговоре с Грегори Дадденом в 1996 г. Терри признается, что в студенческие годы часто страдал депрессией, единственным спасением от которой был сон. Во сне он чувствовал себя более счастливым, чем в реальности, ему «тогда снились очень приятные сны» [1]. Показательно то, что когда Дадден спросил, что ему снилось, Терри не смог ответить на этот вопрос. По его словам, все дело в приятном ощущении, которое оставалось после пробуждения. Коу пишет, что «для Терри процесс сна, по сути, представлял собой еженощное путешествие, и именно этим, возможно, объяснялся его голодный и изможденный взгляд. Ибо Терри одолевали сны — сны, по его утверждениям, воистину райской красоты: о залитых солнцем садах, чудесных пейзажах, божественных пикниках и прекрасных коитусах на лоне природы. В этих сновидениях каким-то образом сочетались восторг физиологии и безгрешная невинность. Терри посещали сны, которые можно было поставить в один ряд с самыми чистыми и идеализированными детскими воспоминаниями, и они превосходили творческие способности самого изобретательного, умелого и усердного фантаста. И сны эти посещали его каждую ночь. Каждую ночь они соблазняли и мучили Терри. <…> Но в

то же время он никогда не мог сообщить никаких подробностей, ибо сновидения каждое утро ускользали из его памяти… Эти сны были для Терри чем-то вроде наркотика — самой существенной, самой важной, самой ценной частью его жизни: именно поэтому он спал по четырнадцать часов в сутки — чтобы его спящий разум гонялся за ускользающими сновидениями. <…> …Однако Терри понимал, что воспоминания — лишь жалкое утешение за ужасное знание о том, что волшебный мир, в который он погружается каждую ночь, никогда не дастся ему в руки» [1].

Одержимость кинематографом связана у Терри с тем, что в кино он ищет свои забытые сны. При помощи кино он хочет воскресить те приятные эмоции, которые душа черпает в сновидениях. В разговоре с друзьями Терри отмечает: «Я знаю, стало уже избитым говорить о том, что фильмы похожи на сон, на коллективное бессознательное, — начал Терри, — но я тут подумал, что никто никогда по-настоящему не довел эту мысль до конца. Ведь есть различные типы снов. Фильмы ужасов подобны кошмарам, а непристойные фильмы, вроде “Глубокой глотки” или “Эммануэль”, напоминают об эротических снах. — Он отхлебнул переслащенного горячего какао, все больше увлекаясь. — А еще бывают римейки и сюжеты, которые пересказываются вновь и вновь, и они похожи на повторяющиеся сны. Еще есть утешающие, фантастические сны, вроде “Потерянного горизонта” или “Волшебника из страны Оз”. Но если фильм утрачен, если его никому никогда не показывали, если все копии пропали, и никто никогда не видел его, то это — самый прекрасный сон из всех. Потому что именно такой сон, возможно, был самым лучшим сном в твоей жизни, только он ускользнул из памяти в тот момент, когда ты проснулся, и несколько секунд спустя ты уже ничего не можешь о нем вспомнить» [1].

Поиску такого фильма, который еще никто не видел, и посвящает свои молодые годы Терри. Он увлекается творчеством итальянского режиссера Сальваторе Ортезе. Поиск известных и неизвестных его фильмов на какое-то время также становится его навязчивой идеей, его «сном», как отмечает автор «кинематографическим аналогом чаши Грааля» [1].

Окончив университет, Терри втягивается во «взрослую жизнь», в которой уже нет места его радужным счастливым снам. На их место приходят фильмы, которые он смотрит не по желанию, а по необходимости, поскольку вынужден писать на них рецензии. Так в беседе с доктором Дадденом Терри «назвал студенческие годы периодом депрессии, но теперь ему стало ясно, что он заблуждался. Да, он спал по четырнадцать часов в

сутки, но тогда у него была цель. Когда же рассеялась вся эта энергия? Когда он позволил хаосу поглотить себя?» [там же]. Таким образом, кино, ставшее профессией, с годами лишает его возможности не только видеть сны, но и спать.

Мотив сна реализуется автором и на уровне других героев и характеров. В центре повествования — Сара, героиня больная нарколепсией (заболеванием, которое характеризуется приступами непреодолимой сонливости, нарушениями ночного сна, появлениями галлюцинаций при засыпании или при пробуждении). Сны Сары во время нарколептических приступов были удивительно реалистичны. Они были продолжением ее реальности, в какой-то степени параллельным миром, который существовал помимо ее воли. После пробуждения Сара была уверена, что все, что с ней происходило во сне, происходило в реальной действительности. Так, например, ей приснилось, что у ее знакомого, Роберта, умерла сестра. Проснувшись, она выразила ему свои соболезнования, что послужило причиной комического недоразумения. Ее приятель Терри как-то попросил ее отредактировать статью, а затем отправить нужный вариант заказчику. Взволнованная письмом Роберта, Сара погрузилась в сон, в котором ей привиделось, что она отредактировала текст и проверила его, поэтому после пробуждения, даже не взглянув в рукописи, она отправила их по адресу. Этот поступок имел необратимые последствия: газета, для которой готовилась статья, разорилась, а Терри был со скандалом уволен.

Сара «не отличает сны от реальных воспоминаний» [там же]. В разговоре с Грегори Сара признается: «Последние годы, еще с детства, со мной то и дело происходят странные вещи. Я помню события не такими, какими они были на самом деле. Я фантазирую. Я выдумываю. Я не знаю, как это происходит» [там же].

Автор отмечает, что еще в юности Сара поняла, что «является жертвой галлюцинаций, ярких, неконтролируемых полетов фантазии, которые поначалу она никак не связывала со снами (поскольку сны, которые Сара помнила, имели мало отношения к реальности, а больше походили на фантастические и гротескные картинки — ей часто снились кошмары, например, со змеями, или самые страшные — с лягушками)» [там же]. Позже она узнала, что ее сны — это вовсе не галлюцинации. Дело все в том, что сны настолько ярче реальности, что стирают реальность из памяти, и поэтому «ее приходится вспоминать сквозь сон, извлекать из-под сна, смотреть сквозь его мутную поверхность, словно пытаясь найти на палимпсесте первоначальную надпись» [там же]. Иногда, в моменты сильного душевного волнения, сны

полностью подменяли жизнь, столь отчетливыми и правдоподобными они были. С возрастом острота восприятия снов пропала, да и сны стали другие. Они потеряли свою яркость и неповторимость, и Саре стало легче разбираться, где явь, а где сон. В девяностые она испытывает ностальгию по своим юношеским снам, уговаривая себя «забыть о том времени и сосредоточиться на сегодняшней жизни» [там же].

Таким образом, Коу делит своих героев на сторонников и противников сна и сновидений. Сара и Терри находятся в лагере сторонников сна, который хоть и связан для них с определенными проблемами, но несет жизнь и раскрепощение. Грегори Дадден же относится к лагерю противников, причем формально Грегори является доктором, призвание которого лечить бессонницу. По замыслу романа Грегори также находится в плену своего «сна», своей навязчивой идеи. Он одержим желанием избавить человечество от сна, а значит и от сновидений по той причине, что сон отнимает у человека очень много времени, которое, по его мнению, можно потратить на что-то полезное. Сны по его замыслу не несут в себе никакой пользы, а лишь отвлекают.

Роберт и Вероника также находятся в плену у своих сновидений — навязчивых идей, собственных ошибочных представлений о жизни, которые мешают им быть счастливыми.

В случае с Вероникой сном является идея феминизма, раскрепощения, обретения новых горизонтов познания. В разговоре с последней подругой Вероники Ребеккой Сара так характеризует дух того времени: «Ведь все ошибались насчет духа времени восьмидесятых. Все думали, что восьмидесятые — это деньги. Возможно, для кого-то так оно и было, но для тех, с кем общалась я — для студентов и подобных им людей — существовала иная система ценностей, которая, в общем-то, была не менее жесткой и нетерпимой. Мы были одержимы политикой: сексуальной, литературной, кинематографической… существовало даже такое обозначение, совершенно кошмарное — “политическая лесбиянка”» [там же].

Однако все эти идеи разбиваются о действительность, которая корректирует «сны». В результате подобной корректировки Вероника оставляет свои мысли о творчестве, о театре и идет работать в банк. Предательство своей мечты не приносит счастья. Проработав десять лет в банке, она заканчивает жизнь самоубийством: разогнав автомобиль, на полной скорости врезается в стену. Анализируя судьбу Вероники, Ребекка отмечает: “Яппи-стресс”. Такой синдром. Десять лет работаешь в Сити как проклятый, зарабатываешь кучу денег и потом вдруг оглядываешься на свою жизнь и не можешь понять, зачем все это

делал» [там же].

У Роберта свой «сон» — навязчивая идея собственной неполноценности, неуверенности в себе и в своих силах, в возможности сделать Сару счастливой. Когда-то, еще в 1984 г., он решил, что Саре больше по вкусу женщины, чем мужчины. Это непонимание спровоцировало его на операцию по перемене пола, хотя он был интересен Саре и в прежнем обличии, при знакомстве между ними практически сразу возникло взаимопонимание. Так, после сцены на террасе Эшдауна, автор отмечает, что «к тому времени, когда оба замолчали, он был пьян от слов, от взаимной исповеди у него кружилась голова. Казалось, они обсудили все и не скрыли друг от друга ничего» [там же].

После этого разговора Роберт понял, что «в его жизни произошла ужасная перемена — произошла еще несколько месяцев назад, в его комнате, в тот день, когда Сара зашла к нему с мокрыми волосами, чтобы утешить; но лишь сегодня ему стал ясен истинный смысл и масштаб этого события — за миг, растянутый до вечности, он понял, что нет на свете ничего такого, чего бы не сделал он ради этой женщины, нет такого подвига, на который он бы не решился, нет такой жертвы, какую с радостью не принес бы…» [там же]. И вновь в игру вступает постмодернистская ирония автора. Подвиг, который он готов совершить для Сары — это перемена пола, плод больной фантазии и перекрестных диалогов, в которых один не слышит другого. Действительно, жизнь — «бремя тяжкое и благодать». Эти слова Симоны Вайль становятся своеобразным лейтмотивом романа.

Вообще Симона Вайль — единственная фигура в романе, в адрес которой не брошены ироничные замечания автора. Похоже, что для Коу это своеобразный камертон, по которому можно сверять правильность звучания собственной жизни. Однако ни один из героев не живет по этим заповедям (не от нежелания, а по немощи, внутренней растерянности и погруженности в свои «сны»).

«Было бы глупо, не так ли, всю жизнь по кому-то тосковать и при этом ничего не предпринимать?» [там же] — говорит Роберт Саре. Но то, что он предпринимает, чтобы не тосковать — достойный трагифарса поступок — перемена пола — не может принести счастья героям романа.

Раскрывает характер Роберта и его прозвище — Песочный человек. Согласно западноевропейской мифологии Песочный человек — фольклорный персонаж, который сыплет заигравшимся допоздна детям в глаза волшебный песок, заставляя их засыпать. Образ Песочного человека может иметь

как положительную окраску — это доброе существо, успокаивающее шалунов и навевающее добрые сны — так и отрицательную — это злое, враждебное существо, навевающее непослушным детям кошмары. Этаким Песочным человеком, раскрывающимся с обеих сторон, и становится Роберт для Сары. Вместо того чтобы разбудить ее к новой интересной жизни, он подыгрывает ей в ее заблуждениях, усыпляет.

В одной из центральных глав романа, в сцене на пляже, Роберт и Руби (маленькая девочка, которая становится своеобразным талисманом любви Роберта к Саре) строят замок из песка. Замок получился замечательным. Одно только плохо: «Скоро начнется прилив, и замок смоет в море» [там же] — море жизни, которое живет не по законам нашего сознания, а по своим законам, данным свыше. И эти законы не всегда кажутся нам справедливыми.

Находясь, таким образом, в плену своих снов, своих ошибочных представлений о жизни Роберт теряет возможность быть счастливым, хотя предпосылки для этого у него были, об этом свидетельствует тот факт, что Сара после внезапного исчезновения Роберта пыталась наводить о нем справки, долго разыскивала его. Более того, даже по истечении 12 лет она постоянно думает о нем.

Таким образом, роман наполнен снами о современной английской действительности. Атмосфера повествования часто напоминает атмосферу театра абсурда. На это читателя ориентирует сам автор, в начале романа упоминающий имя одного из патриархов абсурда Гарольда Пинтера. Чтобы показать сновидческую реальность, в которой живут герои, Коу использует некоторые приемы эстетики абсурда, например прием перекрестного диалога, в котором герои изначально говорят о разных вещах и поэтому обречены на непонимание. Ярким примером реализации этого приема может служить диалог Роберта и Сары на кухне Эшдауна в самом начале их знакомства. Следуя сюжету своего сна, она выражает ему соболезнования по поводу смерти сестры, а Роберт имеет в виду смерть кошки Мюриэл. Диалог героев очень напоминает диалоги из пьес «театра абсурда» (аллюзия на упоминание смерти кошки в пьесе Э. Ионеско «Носороги»).

Судя по всему эстетика абсурда очень близка Коу. Он использует ее элементы для воспроизведения в тексте современной английской действительности. Достаточно вспомнить саркастические замечания автора о современной английской школе: зарисовка урока с практикантом Норманом (реакция детей на предложенное им стихотворение Джона Донна,

воспроизводство стихотворений из детского «творчества»); ремарки по поводу «бюрократических побочных продуктов Национального управления школьных программ» [1]. Автор отмечает, что «Сара искренне восхищалась всяким, кто в наши дни шел работать в школу» [там же]. В разговоре с Руби она признается: «Честно говоря, не могу сказать, что получаю от работы большое удовольствие. Половина моих коллег либо досрочно выходят на пенсию, либо дважды в неделю посещают психотерапевта. Пока мы из кожи лезли, чтобы выполнить новую программу, правительство преподнесло нам еще один подарочек. Мы проводим столько времени, готовясь к проверкам, составляя отчеты об учениках, составляя отчеты друг о друге, верстая бюджет и ведя бухгалтерские книги, что я почти забыла, почему хотела работать в школе» [там же].

Вполне в духе театра абсурда, абсурдного сна о действительности выполнена зарисовка конференции для психиатров, когда члены королевской академии психиатрии, маститые профессора университетов, заведующие кафедрами в процессе обучения менеджменту у двух двадцатилетних юнцов знакомятся друг с другом, примеряя шутовские шляпы, клеят картинки из газетных заголовков, делятся на команды и борются с мармеладными пришельцами и т. п.

Таким образом, современная действительность представлена в романе Джонатана Коу в виде череды абсурдных сновидений. Каждый из героев так или иначе пребывает в плену у своего рукотворного «сна». Это могут быть либо популярные философские идеи, либо произведения кинематографа, либо надуманные руководства к действию, которые базируются на ошибочных представлениях о мире и о людях, либо еще что-нибудь надуманное и искусственное. Коу показывает, как люди живут в своих заблуждениях, как они строят замки на песке в надежде, что те простоят долго. Однако эти замки так или иначе встречаются с морем реальности и не выдерживают испытаний. А так хочется, чтобы они стояли долго, хочется показать их друзьям и знакомым, но, увы, «скоро начнется прилив и замок смоет море» [там же].

С другой стороны, сон как биологическое явление выступает в романе как символ чего-то настоящего, незамутненного, как некая правда жизни, царство фантазии и истины.

«Потому что никто… — говорит Сара Руби после прогулки по пляжу — …никто никогда не лжет во сне. Ведь так?» [там же].

Литература

1. Запись Джонатана Коу в блоге 18.03.2012 [Электронный ресурс]. URL: http://jcoe.vuztest.ru/

2. Коу Джонатан. Дом сна [Электронный ресурс]. URL: http://lib. rus.ec/b/138595

3. Про Макьюэна и закат английской литературы [Электронный ресурс]. URL: http://www.ljpoisk.ru/archive/5830175.html

Джаспер Ффорде
М. П. Блинова

Феномен метапрозы активно развивается с середины XX в., что связано прежде всего с установкой современной литературы на саморефлексию и интертекстуальность, за которой стоит целый ряд философских идей об исчерпанности культуры, игре, диалогичности и принципиальной открытости текста. Метапроза определяется как «проза, повествующая о самом процессе повествования» [1], а соответствующий термин появляется предположительно у крупнейшего американского литературоведа Бертона Хатлена в работе, посвященной анализу творчества Х. Л. Борхеса [2]. Сама по себе метапроза отвечает многим ключевым идеям постмодернизма — игре, двойному кодированию текста, смерти автора — и может рассматриваться как своеобразный способ представления авторского видения мира и современной литературы.

В этом плане интересны романы Джаспера Ффорде (Jasper Fforde, 1961), валлийского автора и сценариста, чьи книги «примечательны большим количеством аллюзий, игры слов, тщательно выписанным сюжетом и слабой привязкой к традиционным жанрам» [3]. Ффорде, как и многие другие постмодернисты, обращается к жанру детективного романа, где интеллектуальный поиск истины определяет саму структуру повествования, и создает фантастические серии «Четверг Нонетот», «Сказочные преступления», а с 2009 г. работает над циклом «Shades of Grey».

Одним из самых интересных в плане анализа метапрозы является роман «Кладезь погибших сюжетов», получивший в 2004 г. приз Вудхауза. Произведения строится как реализация метафоры Х. Л. Борхеса «Вселенная-библиотека», не случайно начало произведения Ффорде отсылает к рассказу аргентинского классика «Вавилонская библиотека»: «…необходимо знать, что такое Великая библиотека. В этой библиотеке хранятся все опубликованные литературные произведения… В ней тридцать этажей… Вдоль стен тянутся бесконечные полки с книгами». Далее Ффорде разворачивает данный образ и конструирует особую художественную реальность — Книгомирье, которая представляет собой гипертекст, соединяющий повествовательные коды классических произведений. В итоге его текст превращается в метароман — роман второго порядка, где объектом художественного моделирования становится не жизнь, а

пространство текстов.

При этом Ффорде еще более усложняет структуру повествования, реализуя принцип нелинейности: основная сюжетная линия децентрируется за счет аллюзий, реминисценций и параллельного сюжета, представленного в снах героини и связанного с проблемой памяти. Под воздействием «мозгоеда» героиня по имени Четверг Нонетот (аллюзия на книгу Честертона «Человек, который был Четвергом») забывает разные фрагменты одного и того же эпизода — гибели брата, в соответствии с этим в снах данная ситуация трансформируется и имеет различные финалы: погибает незнакомый героине солдат/погибает ее брат/погибает ее муж, а брат остается жив. Так, Ффорде на примере сна показывает возможность реализации разных сюжетных линий и подчеркивает относительность любого события. В этом Ффорде сближается с классиком нелинейной прозы М. Павичем, а также с Борхесом (рассказ «Другая смерть»). Примечательно, что именно бабушка помогает героине в итоге сохранить воспоминания о муже и восстановить сюжетную линию — прошлое поколение заставляет нас помнить о настоящем.

Комментарии также расширяют пространство основного сюжета, в частности в них объясняются некоторые повороты действия. Так, в последних главах героиня исчезает из сферы повествования (и даже рассказ ведется в этом эпизоде не от ее лица), а затем неожиданно возвращается. «Выключенность» Четверга из основного текста подчеркивается тем, что именно в комментариях дается рассказ о ее действиях во время исчезновения. Особенность комментариев также заключается в том, что в них смешиваются фактические справки и диалоги вымышленных героев: наряду с сообщениями о Дж. Тарбере, С. Платт, П. Вудхаузе и др. даются рекламные объявления («Посетите Словаторий Билла — вы найдете там все слова в мире!»), некие Вера и Софья рассказывают друг другу историю Анны Карениной, причем в основном тексте упоминается о том, что героиня периодически слушает их разговоры по комментофону. Более того, в этом вымышленном устройстве именно сноски и комментарии становятся основным средством общения между героями. Так Ффорде размывает границы между реальностью и текстом, основным повествованием и комментариями к нему.

Финал романа также необычен и состоит из благодарностей («Выражаем признательность мистеру Хитклифу за милостивое согласие появиться в этом романе»), объявлений («Хотели когда-нибудь попасть в книгу? Беллетриция. Нам нужны энергичные сотрудники, и мы объявляем набор!») и подобия конечным

титрам фильма («Консультант по злу — Эрнст Блофильд. Наряды миссис Брэдшоу от Коко Шанель… Фальстаф, три ведьмы… любезно предоставлены компанией “Шекспир (Уильям) инк.”»), что иронически обыгрывает ориентацию многих современных книг на кинопостановку и сценичность, а также пародирует их структуру.

Основная часть текста строится на принципе игры с реальностями: внешне сохраняется разделение мира на «книжный» и «реальный» — «потусторонний», как его называют персонажи. В книжном мире живут мисс Хэвишем, Фальстаф, Беатриче, Икабод Крейн, Хитклиф и др., и «настоящая» героиня, попав внутрь романа «Кэвершемские высоты», существует в реальности, соответствующей этому тексту: ей не хватает завтраков, стрижек, легких недомоганий, потому что этого нет в художественных произведениях, зато «не надо заправлять машину… не бывает тезок, никто не говорит одновременно…». Путешествуя по книгам, героиня попадает в «Грозовой перевал», стараясь примирить персонажей: «Док оказался куда меньше, чем мне представлялось, а ветхость его бросалась в глаза даже под мягким покровом снега. Ставни висели криво, изнутри пробивался слабый свет. Было ясно, что мы посещаем дом не в славные времена мистера Эрншо, но в период владения Хитклифа…». Но эта книжная реальность может искажаться под действием «очепяточного вируса», который меняет слово на похожее: «Шкафы… поросли изнутри толстыми ломами, мы прошли пока вру и увидели, что внушительный стол… превратился в огромный стул, колбы и бюретки стали кобрами и беретками и …конь Матиас превратился в ком». Так Ффорде показывает, как слова конструируют реальность, и буквально реализует метафору мира-текста.

В то же время «настоящая» героиня одновременно и персонаж «Кэвершемских высот», и все-таки вымышленное действующее лицо анализируемого романа — в итоге границы между жизнью и книгой у Ффорде постепенно стираются: книжный мир описан как реальный, а реальный, упоминаемый вскользь, утрачивает жизнеподобие.

В этом контексте многие образы Книгомирья получают символическое значение: персонажи играют свои роли, произносят заученные реплики, борются за то, чтобы изменить сюжет — это можно воспринимать и как иронию по отношению к самой жизни с ее клише и социальными ролями. А вопрос одного из героев: «Нас никто не читает, чего ради стараться?» — становится вопросом о смысле жизни, о том, ради чего живут люди. Примечательно, что в ответ героиня советует: «Изменитесь

сами, измените книгу — и рано или поздно роман станет таким, что Книжная инспекция действительно захочет его прочесть». Вопрос о том, что собой представляет сама жизнь, задает мисс Хэвишем, наставница главной героини и одновременно персонаж романа Ч. Диккенса «Большие надежды»: «Если подходить к вопросу философски, мы вообще есть?.. Ответ один, что краткий, что полный: неизвестно. Некоторые говорят, что мы часть какой-то великой книги, которой никто не читал. Другие полагают, что мы созданы Большой Шишкой, а есть и такие, кто думает, что мы — в воображении Большой Шишки». Так Ффорде представляет актуальные идеи множественности и непознаваемости мира.

Это наложение смыслов «книга — жизнь» организует философский подтекст романа, притом что Ффорде активно использует брехтовский прием остранения, разрушающий иллюзию жизнеподобия, и дает взгляд на пространство книги изнутри: персонажи произносят свои монологи, а потом подчеркивают их условность: «Знаете, в лекции, которую я вам только что прочла… Я ни слова не понимаю. Восемь страниц технического диалога… Меня ведь в генеративном колледже обучали всего лишь на материнский персонаж…». За счет этого и образы героев, и сам роман деконструируются: «Я доктор Сингх, — представилась женщина, горячо пожимая мне руку. — Прозаична, начисто лишена чувства юмора… Скажите, я хоть чуточку похожа на настоящего судмедэксперта? — Конечно, — ответила я, припоминая ее краткое книжное описание… Вы прекрасно справляетесь. — А я? — подхватил Бриггс. — Как думаете, мне следует и дальше развиваться как персонажу? Я похож на настоящих людей… Или я немного… плоский?»

Самопародия, ирония также разрушают стереотипное восприятие классических текстов: трансжанровое такси вызывает «группа из десяти человек, желающих выбраться из Флоренции», суд над героиней происходит в «Процессе» Кафки, «как нетрудно догадаться, исход оказался совершенно неожиданным», «Спустимся вниз посмотреть на разгрузку каракулеров. — А что с них сгружают? — …Слова, слова, слова…» и др.

Вместе с тем это роман о кризисе современной литературы, исчерпанности сюжетов и образов. Персонажи говорят: «Мы все жаждем быть яркими, ни на кого не похожими персонажами, но среди такого моря романов это практически невозможно», «непросто быть сплавом всего написанного до тебя». В итоге герои превращаются в безликих генератов, которых штампуют, а затем обучают на основных персонажей в Колледже Святого Табула-раса: «У С-генератов имелись небольшие реплики, В-генераты обычно становились живыми, но не главными

персонажами… Гекльберри Финн, Тесс и Анна Каренина являлись А-генератами», которые «обрабатывались вручную для объемности и многомерности». Генераты становятся пародией на однотипных, невыписанных героев современной массовой литературы, которые легко перекупаются и переходят из романа в роман, и — шире — иронией над однолинейностью, узостью мышления. Так, героиня учит понимающих все буквально генератов Ибба и Обба сарказму, затем подтексту, что в какой-то степени объясняет использование соответствующих приемов самим автором.

Ффорде акцентирует внимание на коммерциализации литературы, изображая торговлю сюжетами, героями, «краденными быстрозамороженными сюжетными поворотами». В магазине героиня видит бутылки с наклейками «идиллическое детство», «героизм в бою», «ложное чувство вины из-за смерти возлюбленного/спутника жизни десять лет назад» и т. д. В какой-то степени это и пародия на структуралистский подход, попытки моделирования сюжета в компьютерной лингвистике.

Иронизирует Ффорде над литературой «на заказ» (Реклама: «Предыстории под ключ. Никакой тяжелой работы. Специализируемся на трудном детстве») и краткими содержаниями (программа Быстрочит™ «способна ужать «Войну и мир» до восьмидесяти шести слов и все равно сохранить размах и величие оригинала»). Иронически обыграны в романе и знаки копирайта: Соломоново решение©, СуперСлово™, Быстрочит™.

Книжный мир в романе вообще лишен свободы, матрица реальных социальных институтов появляется и здесь: Совет жанров «…определяет рамки правильности повествования…», Главное текстораспределительное управление транслирует новые произведения в Книгомирье, беллетриция «поддерживает незыблемость печатного слова», функционирует суд. Творческое начало и автор также исчезают, вместо них появляется вымыслопередатчик — механизм для написания книг: «когда повествование вводится в трубу коллектора, действия, диалоги, юмор, пафос и т. д. собираются, перемешиваются и передаются в виде неструктурированных данных в Главное текстораспределительное управление, где словоделы переводят их в читабельную повествовательную кодировку. После этого они направленно передаются в перо или пишущую машинку писателя… красота системы в том, что авторы ничего не подозревают». Эта концепция смерти автора неоднократно варьируется в тексте, связываясь с общим кризисом литературного процесса. Он трактуется Ффорде как смена операционных систем порождения и восприятия текстов: сначала

была система ТрадУст, затем Повествовательная операционная система, вторая ветвь — Пиктофонная повествовательная система, позже появилась КНИГА версия 8.3, основанная на 8 основных сюжетах. Но в связи с массовой грамотностью и возросшим спросом на литературу истощаются идеи, поэтому «по Ту Сторону появились законы об авторском праве: авторы начали писать одинаковые книги», истории становятся «повторяемыми», и как заявляет один из персонажей, «нам остается год до того, как литература иссякнет». В качестве спасения герой предлагает перестройку операционной системы, переход на 32-сюжетную базу — СуперСлово™, «новейшую операционную систему КНИГА версия 9». Эта система открывает новые возможности чтения: «Сино Плюс™, который предоставит читателю сжатый конспект на случай, если тот запутается… БыстроЧит™, СветоТекст™ и три музыкальных дорожки», но, как нетрудно заметить, они носят лишь внешний, развлекательный характер, что, по мысли Ффорде, является знаковой чертой современной массовой литературы.

В этом плане Суперслово™ можно рассматривать как ее своеобразный символ, недаром в финале выясняется, что система не способна передавать глубину смыслов, а за ее внедрением стоит лишь желание героев обогатиться. В итоге фантастический конфликт двух операционных систем можно трактовать как столкновение классики и паралитературы, глубины и внешней яркости сюжета.

Для самого Ффорде выходом из кризиса «исчерпанности» становится возрастание творческой роли читателя, который наделяет текст бесконечными смыслами: «Кладезь погибших сюжетов — место, где стыкуются воображение писателя, персонажи и сюжет, чтобы все это обрело смысл в сознании читателя… Чтение, бесспорно, более творческий процесс, чем писание. Ведь это читатель вызывает чувства в своей душе, рисует в воображении цвета закатного неба… вклад читателей в книгу не меньше, чем вклад самого писателя, а может, и больше».

Возможно, этим и объясняется сложность текстов Ффорде, их насыщенность иронией, языковой игрой, аллюзиями и реминисценциями. С одной стороны, это, конечно, становится частью игры с интеллектуальным читателем, угадывающим персонажей, их реплики и сюжетные ходы. С другой стороны, сам принцип нелинейности стимулирует творческое воображение читателя и делает текст открытым для различных интерпретаций. В то же время метапроза Ффорде обладает и определенным литературно-философским подтекстом: с помощью интертекстуальности писатель кодирует актуальные для

литературы проблемы, давая свою интерпретацию современного литературного процесса.

Литература

1. Липовецкий М. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс]. URL: http://www.textologia.ru/slovari/ literaturovedcheskie-terminy/metaproza

2. Осипов В. Знакотканое поведение и знакотканая реальность [Электронный ресурс]. URL: http://xyz.org.ua/ discussion/ behaviour_reality.html

3. Ффорде Дж. Кладезь погибших сюжетов [Электронный ресурс]. URL: http://www.flibusta.net

Кормак Маккарти
Ю. В. Гончаров

Из первого абзаца небольшой и как будто весьма профессионально «сработанной» аннотации к роману, вышедшему в русском переводе в 2009 г., т. е. четыре года спустя после его выхода в свет на родине писателя, читатель, по меньшей мере, узнает, что, во-первых, его автор — «современный американский классик главного калибра», а во-вторых, «эта жестокая притча в оболочке модернизированного вестерна была бережно перенесена на киноэкран братьями Коэн; фильм номинировался в 2008 г. на восемь “Оскаров” и получил четыре, а также собрал около сотни разнообразных премий по всему миру».

Упомянутые и «рейтинг» К. Маккарти, и по-журналистски хлестко сформулированное жанровое определение книги, на наш взгляд, едва ли стоит оспаривать. Однако, как нам представляется, весьма трудно согласиться с утверждением, будто братьям Коэн в самом деле удалось бережно, а следовательно, достаточно адекватно, перенести на экран ту самую «жестокую притчу», которая предложена автором в «оболочке модернизированного вестерна» читателю. Иначе говоря, с нашей точки зрения, сказанное в аннотации справедливо лишь по отношению к «вестерновской ипостаси» книги, в то время как ее притчевое, метафизическое начало в киноверсии нашло свое далеко не полное выражение. В свою очередь, на страницах романа оно органически связано с программным, по нашему мнению, для книги лейтмотивом [4, 92], который можно было бы обозначить как «generation gap» — разрыв поколений или же конфликт «отцов и детей».

Отметим, справедливости ради, что в кинофильме, т. е. практически кино-интерпретации романа, предложенной братьями Коэн, данный лейтмотив, безусловно, присутствует, но он так и не обретает за все отведенное ему экранное время в должной, как мы считаем, мере ни программного, ни тем более притчевого характера, хотя и то, и другое, к чести американского романиста, на протяжении всего повествования, как мы полагаем, осуществляется им со всей безоговорочной художественной убедительностью, что мы и намерены показать нашим анализом, в частности повествовательной структуры произведения.

Текст романа носит явно фрагментарный характер. Автор делит его на главы, но не только. Каждая из них, за исключением трех последних — XI, XII и XIII, — в свою очередь являет собой

своеобразную повествовательную мозаику, каждый фрагмент которой преимущественно посвящен одному из пяти основных персонажей. В пределах подобного фрагмента такой персонаж становится центральным действующим лицом. С ним главным образом и соотносится то, что конкретно происходит в границах вышеупомянутого повествовательного фрагмента. Внешне эти границы обозначены соответствующими «пробелами» в тексте.

Наиболее «насыщенной» следует считать четвертую главу, «составленную» из восьми фрагментов. Наименее — три, посвоему завершающие, главы, поскольку они, за исключением двенадцатой, не фрагментированы, т. е., образно говоря, монолитны.

Подобно тому, как каждая из восемнадцати книг «Тома Джонса» Г. Филдинга открывается главой, где в качестве бессменного главного действующего лица предстает перед читателем сам автор, начальный фрагмент каждой из десяти — с первой по десятую — глав «Стариков» представляет собой монолог местного полицейского шерифа Белла. Три последние главы — это его три очень непродолжительных заключительных монолога, с единственной оговоркой, что монолог Белла в двенадцатой главе дополняется полстраничкой текста «о нем». Все эти монологи в тексте даются курсивом.

Весь этот достаточно разнообразный «фрактированный» материал, по нашему убеждению, обретает на страницах романа итоговое эстетическое единство во многом благодаря программному по своему положению в мотивной организации повествования уже упоминавшемуся нами мотиву «generation gap».

Уже сам по себе выбор названия автором подчеркивает не только особое, «избранническое» положение «стариков» в системе образов романа, но и явно «конфликтный» характер ситуации, которая становится все более очевидной, в том числе и для них самих — в текущем потоке событий им попросту не находится места. На наш взгляд, едва ли стоит «вдаваться» в обстоятельный анализ стихотворения Йейтса с тем, чтобы выявить какие-либо еще основания для дополнительных параллелей, ассоциаций и т. д. И без этого стихотворная строка ирландского поэта как нельзя лучше актуализирует программный лейтмотив произведения — старикам уже не место в жизни, ход которой в основном теперь определяется не их выбором, а выбором, сделанным их детьми, отдавшим предпочтение иным, по сравнению с традиционными, кумирам и ценностям, вплоть до «зеленых волос», «костей в носу» и «языка, которого понять невозможно».

Вот почему «в этой стране два поколения это уже такая даль» (Маккарти, за редким исключением, предпочитает опускать знаки препинания. — *Ю. Г.*). Таким образом, визуально и повествовательно текст романа состоит даже не из двух частей, а фактически из двух текстов. В таком своего рода композиционном решении, по всей вероятности, кроется очень немаловажное, с нашей точки зрения, для более полного понимания авторского замысла обстоятельство.

Один текст «закреплен» за рассказчиком Беллом, который, как мы помним, является одним из действующих лиц книги. Это его монологи-размышления по поводу того, чего ему пришлось быть участником или свидетелем. Повествование, высказывание рассказчика, как уже отмечалось, оформлено курсивом.

Другой текст-повествование принадлежит повествователю, который «по своему кругозору близок автору-творцу…» и «он — носитель наиболее нейтральной речевой стихии, общепринятых языковых и стилистических норм» [3, 167–168]. На страницах романа его «высказывание» почти целиком посвящено действию — action. Это с его слов читатель узнает, что произошло с Моссом, ветераном войны во Вьетнаме, совершенно случайно оказавшемся на месте недавней кровавой бандитской разборки и присвоившим «бесхозный» кейс с двумя с половиной миллионами долларов. По его следу устремляются, в частности, два профессиональных киллера — Чигур и, несколько позднее, Уэллс, оба, кстати, тоже ветераны все той же войны во Вьетнаме, и полицейский шериф Белл.

Иными словами, «второй текст», набранный обычным шрифтом, повествующий о конкретных событиях «охоты на Мосса» и таким образом составляющий конкретный план повествования романа в целом, и послужил довольно перспективной основой для сценария фильма братьев Коэн как «модернизированного вестерна».

Однако в границах такого жанра, как вестерн, изначально скорее всего довольно серьезная и весьма содержательная по своей сути мысль автора о современной ему жизни, по всей вероятности, не смогла бы обрести ни желаемого масштаба, ни должной глубины. И только присутствие «первого текста», составляющего метафизический план в повествовании романа, позволило писателю довольно успешно, как мы считаем, реализовать задуманное. Успешно потому, что оба плана, оба текста-повествования оказались достаточно органично взаимосвязанными, т. е. взаимодополняющими друг друга. Роль главного связующего звена при этом автором была отведена шерифу округа Дентон Эду Тому Беллу.

Белл, также бывший участник войны, но Второй мировой, закончившейся приблизительно за одно поколение до начала войны во Вьетнаме. То есть он — представитель «отцов» по сравнению с Моссом, Чигуром и, пожалуй, Уэллсом. А если учесть, что ему «под шестьдесят», то его с полным правом можно причислить к тем самым старикам, о которых упоминает заглавие романа.

Его мысли, точнее сказать, «размышления вслух» отличаются предельным тактом по отношению к читателю, так как в них нет даже намека на какую-либо категоричность. Вместе с тем не будем забывать, что Белл, мыслящий человек, искренне стремится постичь подлинный смысл происходящего, и «первый текст» — «высказывание Белла» — практически являет собой контакт «его языка» с американской действительностью конца семидесятых, представленной на страницах романа открывающейся читателю соответствующей конкретной событийностью «второго текста». А поскольку «…только контакт языкового значения с конкретной реальностью, только контакт языка с действительностью, который происходит в высказывании, порождает искру экспрессии…» [1, 281], а смысл рождается как «ответное понимание, включающее в себя оценку» [1, 322], то именно «первый текст», таким образом, придает повествованию романа преимущественное и итоговое интонационно-оценочное звучание, осуществляя при этом определенную авторскую стратегию — какая притча без дидактики, в том числе и в решении проблемы «generation gap».

Ее мы считаем центральной в проблематике романа, и с нею органически связан центральный, с нашей точки зрения, персонаж книги Белл. На протяжении всего повествования он предстает перед нами глубоко, если можно так выразиться, семейным человеком. Да, он, можно сказать, ревностный исполнитель своего долга — «за сорок один год ни одно убийство не осталось нераскрытым в этом округе». Он уважает свою работу, искренне презирает тех, кто ее использует в своих корыстных интересах, но любить не любит. А его душа самым естественным образом «расположена» жить любовью. Он — любящий муж, любящий отец, по-своему любящий сын, которому, пусть всего лишь время от времени, но снится отец. Да, его дочь рано ушла из жизни, но не из его жизни — те, кого мы любим, живут. И он продолжает мысленно говорить с нею, уже значительно повзрослевшей, и он позаботился о том, чтобы «дать ей такое сердце о котором всегда мечтал сам». Не забывает он брата матери — дядю Элиса, прикованного к креслу-каталке. И когда Белл приходит к дяде, они с уважением говорят об ушедших —

умерших и погибших — родственниках, отдавая должное их памяти. Только дядя Элис и жена Лоретта — «за что мне такое счастье» — могут помочь Беллу излечить душевную травму, нанесенную войной.

Этот семейный мир, которым живет Белл — единственная альтернатива миру, в котором он живет, обществу, которое «скатывается к торгашеской морали все подряд люди оказываются в пустыне мертвые в своих автомобилях и дороги назад для них нет». Во многом подобная ситуация — следствие того, что все очевиднее слабеют и окончательно рвутся семейные узы. В этом отношении совершенно не случайно один из монологов Белла — VII глава — завершается воспоминанием о том, как на одной из конференций очень либерально настроенная дама чрезвычайно возмущалась тем, куда катится страна, если ее внучка не сможет сделать аборт. «А я в ответ: Можете, мэм, не волноваться о том, куда катится страна. У меня на этот счет нет особых сомнений, но ваша внучка сможет сделать аборт. Я хочу сказать, что она не только сможет сделать аборт, но еще и усыпить вас».

По ходу повествования, отталкиваясь от жизненной конкретики, Белл нередко и серьезно задумывается, напряженно размышляет о вещах гораздо более общих, вплоть до таких трансцендентальных, экзистенциальных по своей сути понятиях, в их неотрывной связи с человеком, как то: человек и Бог, Судьба, Вера, Надежда, Любовь. Подобного рода размышления выстраивают тот самый метафизический план «первого текста» и наряду с планом конкретным «второго текста» убедительно придают повествованию романа заметно ощутимый притчевый, а заодно в немалой степени экзистенциальный характер.

Литература

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров. М., 1986.

2. Маккарти К. Старикам тут не место / пер. с англ. В. Минушина. СПб., 2009.

3. Поэтика: слов. Актуал. Терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2008.

4. Силантьев И. Поэтика мотива. М., 2004.

Дидье ван Ковеларт
О. В. Татаринова

В книге «Морфология реальности» В. Руднев констатирует «принципиальную невозможность реализма», так как последний постепенно уступает место семантике возможных миров. «Реализм и ирреализм — одинаково нереалистично», — пишет Майкл Хайм в книге «Метафизика виртуальной реальности».

Искусство нашего времени, в частности постмодернизм, утверждает мысль о бесконечном пересечении разных временных отрезков, исключая возможность сведения времени к простой хронологической последовательности.

Культура постмодернизма «фундирована прежде всего радикальным отказом от презумпции гештальтной организации бытия» и ризоморфностью структуры (от лат. rhizome — корневище). Такая структура фиксирует нелинейный способ организации целостности, дающий возможность для подвижности и самовыстроения системы, «реализации ее внутреннего креативного потенциала» [2, 646].

Представление о том, что у одного события может быть несколько параллельных течений времени с разными исходами было научно зафиксировано в такой логической дисциплине, как *семантика возможных миров.*

Понятие возможных миров имеет логико-философское происхождение. Сформулировал это впервые Лейбниц (в его системе необходимое истинное высказывание рассматривается как высказывание, «истинное во всех возможных мирах», т. е. при всех обстоятельствах, при любом направлении событий, а возможное истинное высказывание — как «истинное в одном или нескольких возможных мирах», т. е. при одном или нескольких поворотах событий).

Выдающиеся философы (Дан Скотт, Сол Крипке, Якко Хинтикка), занимавшиеся разработкой данной проблемы, выдвинули гипотезу о том, что действительный мир — лишь один из возможных, и он вовсе не занимает привилегированного положения по отношению к остальным. Пафос философии возможных миров, по словам Я. Друка, в том, что «абсолютной истины нет, она зависит от наблюдателя и свидетеля событий» [1, 27].

Идея немецкого философа Г. Лейбница о множественности возможных миров тесно связана с разрабатываемым им учением о монадах (или монадологией). Пространство и время, по

Лейбницу, состоит из сцепленных друг с другом частиц — монад. Внутренне присущей монадам деятельностью является перцепция, или «зеркальное отражение», и любая монада есть отражение состояния всякой другой монады.

История каждой из монад есть развертывание ее состояний согласно ее собственному внутреннему принципу. Пространство есть «проявление порядка возможных со-существований», а время — «порядка неустойчивых возможностей». Каждая монада уникальна тем, что ее «место» в мире является местом в бесконечном ряду монад, а ее свойства суть функции этого места.

Ярким воплощением философии возможностей является художественный мир новелл Х. Л. Борхеса, целиком построенный на семантике возможных миров: «Сад расходящихся тропок» — модель ветвящегося времени; «Тема предателя и героя» — в одном возможном мире главный персонаж — спаситель и жертва, в другом — предатель; «Другая смерть» — по одной версии, герой был убит в бою, по другой — в своей постели.

Подобная многомИрность и многомЕрность достаточно аргументированно объясняется сформулированной неклассической наукой теорией неодетерминизма и нелинейных динамик, которая утверждает, что «среди последовательно сменяющих друг друга виртуальных структур ни одна не может быть аксиологически выделена как наиболее предпочтительная, — автохтонная в онтологическом или правильная в интерпретационном смыслах» [2, 558].

По предположению физика Хью Эверетта, в каждый квантовый момент своей эволюции вселенная делится надвое, как дорога, проходящая через развилку: на месте одной вселенной образуются две. Каждый квантовый переход — в любой звезде, галактике, в любом уголке вселенной — расщепляет наш мир на мириады копий, которые различаются только расположением одной частицы. Эти мироветвление не имеет конца и совершается в точках или «почках» возникающих возможностей. Все, что может случиться, где-то случается. Данный мир, в котором мы сейчас пребываем, является общим прошлым множества со-миров, которые ничего не знают друг о друге и не имеют способов общения между собой.

Согласно концепции физика Дж. У. Дана, время имеет как минимум два измерения для одного человека. В одном измерении человек живет, а в другом он наблюдает.

Понятие возможных миров в ментальном пространстве тесно связано с проблемой самоидентификации личности, особенно обострившейся в начале XX в. Безуспешность попыток определить границы собственного «Я» и установления «степени его

субстанциональности и автономности» порождает ситуацию, когда внутренний мир «Я» в любой его аранжировке и интерпретации начинает переживаться как всего *лишь один из возможных миров*, «не обладающий какими-либо эпистемологическими, аксиологическими или алетическими преимуществами по сравнению с любыми иными мирами» [1]. Отказ от моноонтического мышления (мышление, которое постулирует существование только одной реальности, от греч. Ontos — сущее) порождает идею о возможности *исследования себя в промежуточных реальностях, в других мирах*. Мир воображаемый (ментальный), как и мир реальный, может изучаться в различных срезах и направлениях.

Художественная действительность семиотизирует проблему самоопределения, герои произведений данного направления «ищут себя» во множестве миров, чтобы стабилизироваться в итоге хотя бы в одном.

У современного французского писателя Д. Ван Ковеларта дан не сложный пример семантики возможных миров (далее — СВМ). Одновременность двух существований проговаривается самим героем. Гораздо сложнее это происходит у А. Мердок и Р. Акутагавы, в произведениях которых («Черный принц» и «В чаще», соответственно) фабульная достоверность взламывается. Есть действительность сюжета, представляемого разными субъектами, и вопрос «А как же было на самом деле?» снимается как неуместный, не адекватный реальностям текстов.

Романы Ковеларта между тем построены линейно. Повествование ведется от первого лица, но нельзя забывать, что герой — лицо вымышленное, а значит, способное к «обладанию как пары взаимоисключающих свойств, так и к онтологической неопределенности, тогда как какое-либо реальное лицо не способно ни к тому, ни к другому» [1, 29].

Взаимоисключающие свойства реализуются в рамках двух существований одного субъекта. Тексты, строящиеся таким образом, возникают на серьезном бытийном основании: бесконечно ветвящиеся зеркала «я» призваны найти «Я» подлинное, «Я» утраченное и раздробленное. Через подобные повествовательные стратегии авторы обнажают мучительные поиски «Я».

Как же реализуется СВМ в романе «Прощальная ночь в XV веке»?

Через утилитарное использование героем параллельного сюжета собственной жизни. Один и тот же герой по фамилии Тальбо пространственно разворачивается в XXI и XVI вв. Но повествование линейно, все формы присутствия проговариваются

самим субъектом, а не моделируются автором сюжетно. Причем параллельные события не альтернативны, не равны в своей ценности: дополнительный сюжет привлекается не с целью показать сложную пространственно-временную организацию вселенной, одновременность нескольких присутствий человека в мире, но только для того, чтобы исцелить сюжет первичный, «основной». Любовная коллизия, имевшая место быть в XV в., прорывается в унылое существование современного нам налогового инспектора и преображает угасающие отношения здесь, в веке XXI («самая великая любовь, какую я узнал в этом мире, восходит к XV в.»). Получая возможность экзистировать одновременно в XV и XXI вв., герой преодолевает «монотонность существования». Жившая в XV столетии Изабо увеличивает значимость Коринны — его возлюбленной в веке XXI: «Эта любовь соединяла нас с Коринной тесными духовными узами, украшала наш союз <…> иным смыслом. Умершая в XV веке дарила нам, живущим ныне, полную жизнь. Мы навсегда забыли о ревности, о самоуничижении, о страхе потерять другого. <…> Я наконец *обрел цельность* (курсив наш. — *О. Т.*)» [4, 243–244].

В текстах с неясной многомерной фабулой («В чаще» Р. Акутагавы, «Черный принц» А. Мердок) показана незначительность установки «на самом деле», не требуется доминирующий сюжет с претензией на единственность. У Ковеларта же все другие, «чужие» формы существования привлекаются для нахождения основной, единственно ценной судьбы. Словно для обретения единичности необходимо пройти множественность, стать «бабушкой своей души» (Павич), чтобы обрести единственную душу, совпасть с ней абсолютно, как совпадают с самим собой. У Ковеларта, таким образом, множественность создается для вычерчивания единственного. Спасение ищется не в новых фабулах одной жизни, но в усложнении внутреннего сюжета через моделирование фабулы, разворачивающейся в параллельном времени.

Через анализ и проживание «предыдущей» жизни решаются проблемы жизни «нынешней», через «залатывание дыр» прошлого исцеляется настоящее: почтальон-медиум, слышащий голоса душ, живших в XV в., убеждает налогового инспектора Тальбо вовлечься в интригу спасения девушки, жизнь которой он круто изменил 5 столетий назад, что приводит к неудачам в жизни нынешней: «Подумайте хорошенько, не случалось ли Жан-Люку Тальбо в его нынешней ипостаси предавать или бросать кого-то? Может, в этом-то и вся загвоздка?» [4, 144]. И герой, ничего, по его признанию, не создавший в ипостаси Жан-Люка Тальбо («не посадил дерево, не построил дом, не родил сына»), действительно

задумывается о «возможности исправить горе, причиненное средневековым соблазнителем», что, возможно, «станет первым достойным деянием» в его жизни [4, 222].

Субъектная организация текста (или система внутритекстовых дискурсов в терминологии Н. Тамарченко и В. Тюпы) проста. Роман строится по правилам авантюрного сюжета с традиционной детективной интригой. История, в которую вовлекается главный герой, налоговый инспектор Жан-Люк Тальбо, последовательно раскрывается перед читателем различными своими версиями, внезапно сменяющими одна другую. Попадание инспектора в средневековый замок, где ему предлагается развязать завязанные в XV в. узлы, освободив замученную им — прежним — графиню Изабо, объясняется и древней магией, и хорошо спланированными кознями налогоплательщиков, и психоаналитически-фрейдистской концепцией, и квантовой физикой в ее популяризаторском изводе…

Настраивание читателя на ожидание загадки, некоей таинственности, скрывающейся за социально-бытовым сюжетом (приезд не слишком успешного налогового инспектора с не слишком яркой личной жизнью в компанию по производству жучков-помощников в сельском хозяйстве), происходит через остановку внимания на деталях-намеках: «— Откуда у вас этот шрам?» — спрашивает «*дрогнувшим* голосом» у Тальбо работник инспектируемой компании, указывая на родимой пятно, «маленький коричневый квадратик, увенчанный кружочком, в районе солнечного сплетения». И далее, он же: «— Мне неведомо, почему вы здесь оказались, но, прошу вас, делайте свое дело! — сказал он с каким-то неумеренным волнением» [4, 20–21].

Постепенно таинственная составляющая захватывает власть. Погибает напарник Тальбо, получивший доступ к базе данных инспектируемой компании, перед смертью видящий на мониторе компьютера рыцаря в доспехах с надписью: «Смерть тебе, подлый холоп! Я сметаю все, что стоит на моем пути»; череда «случайных» совпадений (ливень, обездвиживший машину Тальбо, упавшее на дорогу огромное дерево) приводит героя в средневековый замок Гренан, где он начинает ощущать нечто будто «давным-давно знакомое», эффект узнавания «своего», как «воспоминание о прежней, славно прожитой жизни, о стародавней гармонии»; внезапно возникающая в замке женщина-почтальон, сообщающая инспектору о том, что он «вернулся», что он неразрывно с этими стенами связан. Мистическая версия то укрепляется, то развенчивается. Житель замка Морис Пикар сообщает Тальбо о загадочном послании, предсказывающем

появление в замке того, кто «разорвет узы и освободит души», а также о совпадении имени инспектора с именем английского военачальника, сражавшегося с французской армией под предводительством Жанны д'Арк во времена Столетней войны. Повсюду сигналы *другой* жизни.

Последующие встречи и речи вводят героя в мир соединения с *другой сущностью*, с *другой* судьбой.

Еще одной объясняющей моделью в романе выступает упрощенно понимаемая теория квантовой механики, которой всерьез увлекается сам Ковеларт. Суть ее выражена здесь так: «… при каждом повороте наших мыслей возникают параллельные миры» [4, 227]. То есть понятия «существующего» и «существующего в действительности», согласно квантовой физике, не противопоставлены друг другу, и в фабуле обозначенных текстов они уравнены: достаточно задуматься о чем-то как существующем, как оно тут же начинает существовать не в действительности вымысла, а в той действительности, которую мы называем «действительной реальностью».

В романе «Прощальная ночь в XV веке» сохраняется важная для семантики возможных миров черта — константность героя во всех возможных мирах. В финале произведения это проявлено особенно четко: герой, совершая жест (например, простое движение рукой) в одном мире, совершает его одновременно во всех возможных своих измеренияхсуществованиях: в XXI столетии он представляет себе средневековую Изабо, в XV в. — рисует на холсте неизвестную (Коринну из XXI в.). В XV в. он получает рану шпагой от нападения, в XXI в. — случайно прокалывает себя старинной шпагой во время тренировочных упражнений. Одни и те же слова Тальбо слышат одновременно Коринна в XXI в. и Изабо в XV в. Человек в многомирной модели предстает «точкой схождения бытийных горизонтов».

Правило константности героя нарушается в другом романе Ковеларта — «Чужая шкура». Здесь, как и в произведении «Вне себя», уже в названии заложена идея примеривания одежд иных существований, намечена ситуация возможной *перемены участи*.

Ситуация самоопределения в контексте множественности здесь предельно обострена, начиная с эпиграфа: «В попытке самоопределения человек обычно не доискивается своих корней, а, скорее, задается вопросом: “Кем еще я мог бы стать?” Неизвестный автор, VI в. до Рождества Христова».

Двоемирие возникает здесь через символическое рассечение прошлого и иного настоящего. Тоскующий по погибшей возлюбленной литкритик Фредерик Ланберг получает письмо читательницы на имя его литературного псевдонима Ришара

Глена — «автора» романа, написанного когда-то совместно им и его возлюбленной Доминик. Отвечая на письмо и вспоминая роман, герой начинает обретать вторую параллельную жизнь — жизнь выдуманного писателя. Постепенно происходит «умирание» всего, связанного с жизнью и личностью критика Фредерика Ланберга.

В данном контексте значимым становится эпизод с умершим кенарем (Фредерик, с «превеликим почтением совершая положение Плачидо во гроб», символически хоронит свою, с этого момента ставшую предыдущей, жизнь — это была птица погибшей Доминик). Ср. с «Элементарными частицами» М. Уэльбека: Дзержински выбрасывает своего умершего кенаря в мусоропровод. В нерешительности герой Ковеларта стоит у мусоропровода: «Нет, я не могу с ним так поступить. Похороню его в Эсклимоне, в саду…» [5, 96]. В данной скрытой полемике с Уэльбеком гуманность поднимается против гуманоидства.

После рассечения начинается создание героя. Он выводится из пространства романа в пространство разомкнутой жизни (а это, собственно, и есть роман). Герой создается так, как это описано в модальной логике Я. Друка в случае с Шерлоком Холмсом (будет ли ошибочным высказывание: «Шерлок Холмс жил на Бейкер-стрит»? Нет, потому что в одном из возможных миров — в данном случае в возможном мире текста Конан Дойла — он *действительно жил* на Бейкер-стрит). Так и литературный критик Фредерик Ланберг, в прошлом написавший художественный роман «Принцесса песков», дает жизнь псевдониму, под которым издано произведение. Дает жизнь на тех основаниях, что сама конструкция: «*если бы* Ришар Глен действительно существовал…» — уже делает это существование реальным.

Литературный персонаж получает человеческую жизнь: вельветовые брюки, специально для него купленные, усы, сбритые *специально для него*, дом и интерьер, подходящий устройству его предполагаемого сознания, и даже любимую девушку, появившуюся *специально для него*.

Но процесс создания оказывается встречным: критик Фредерик Ланберг, облачаясь в Ришара Глена, как в костюм, постепенно начинает утрачивать *себя прежнего*, все более и более совпадая с *собой иным*. Детально и последовательно продумывает он мир автора «Принцессы в песках» (пусть Ришар любит чинзано — и Фредерик заказывает этот напиток, хотя сам никогда его не пьет), отказываясь от привычек критика и создавая привычки писателя.

Герой снимает за арендную плату два дома одновременно на

два разных имени: один — тот, в котором он жил с погибшей в автокатастрофе возлюбленной (и здесь он — прежний, известный немилосердный критик Фредерик Ланберг), другой — тот, в котором «исторически» должен жить писатель Ришар Глен (и здесь он — иной, романтичный автор «Принцессы в песках», получающий письма от прочитавшей все интеллектуальные подтексты и аллюзии читательницы по имени Карин). Формально этот дом нужен герою лишь для того, чтобы получать почту. На самом же деле он нужен для прочного фундирования иной судьбы, перемененной участи. Именно в этом доме, арендованном на имя Ришара Глена, герой, по его словам, «начал *изменять себе с самим собой*» (курсив наш. — *О. Т.*).

Мотив подобного *раздвоения,* вызванного интенцией прожить *другую* жизнь, очень настойчив в романе. Карин повествует Глену о двух историях, в одной из которых герой обманом прочерчивает на своей ладони *вторую линию жизни*; в другой — лисица, скрываясь от охотника, превращается в женщину, далее охотник пытается разрешить для себя, в кого он влюбляется: в женщину, которая стала лисицей, или в лисицу, которая продолжает жить в ней. «Неужели такое раздвоение, — задается вопросом Фредерик-Ришар, — в конечном счете единственный способ обрести себя?» [5, 158]. Действительно, возможные миры фундированы именно этим: попыткой личности с плавающим идентитетом обрести себя в зеркалах множащегося «Я».

Детально показано в романе переоблачение в «чужую (=свою) шкуру». Последовательно черты Фредерика стираются: утрачиваются сбритые им для другого «Я» усы, но бережно приклеиваемые в топосах, где еще жив критик Ланберг; теряются ключи от первоначального дома; постепенно, по цифре, забывается код банковской карты Ланберга; меняются пищевые вкусы и рабочие привычки; забывается даже индивидуальная подпись Фредерика — она вытесняется ришаровской. Герой оказывается «вне себя» и в то же время парадоксально «в себе». Подлинность через множественность. «Я примеряла на себя жизни, чтобы познать жизнь», — признается Карин. Так и у Павича в романе-гороскопе «Звездная мантия»: «Однажды утром я проснулась от чувства того, что стала внучкой своей души. <…> Я нахожусь на дне своих снов, которые, как русские матрешки, одни в другой. А я потихоньку стараюсь выбраться на поверхность. <…> Мучительно пробиваюсь из красной матрешки в синюю, из синей — в желтую… Я больше не знаю, кто я такая, <…> и сколько этих русских матрешек <…>. Мне кажется, что из всех моих пробуждений чему-то я научилась и когда-нибудь совпаду с собой».

Здесь же приводится легенда о «тринадцати кухонных языках», согласно которой, чтобы «понять мысль, узнать ее истинное значение, ее надо перевести на тринадцать разных языков. И тогда *в междузначии* рождается истина».

Таким образом, герой, заблудившийся в неподлинности, ищет себя в других жизнях. Это в данном случае функция модели семантики возможных миров. Но есть и другое измерение в подобном построении: роман показывает собственную жизнь литературного произведения, механизм «запуска» литературного, *вымышленного* персонажа, который, раз появившись в воображении и в книге, начинает развиваться автономно от автора, подчиняясь лишь заданной внутренней логике. Это роман еще и о писательстве, о литературе. «Двойник скрытно, но неумолимо захватывает позиции, подчиняясь теперь какой-то своей необходимости, внутренней логике. Я запустил процесс, и он вышел из-под контроля» [5, 396]. То есть писатель создает книгу себя самого. «А что если он решил поквитаться за годы небытия за годы небытия и полностью овладеть моим духом и разумом, прогнать прочь полуживого цензора, который все намеревается диктовать ему нормы поведения и морали?»

Постепенно эта изначально заявленная как «чужая» — шкура становится *своей*: «Одежда Фредерика стала мне велика, и чем больше людей хлопает меня по спине, <…> тем острее ощущение, будто я здесь ненадолго, проездом, и в чужой шкуре» [5, 436]. Карин, воспринимаемая вначале как умершая Доминик, вернувшаяся в образе другой женщины, постепенно завоевывает статус абсолютной самоценности. Но… в рамках жизни созданного героем героя. Последний по сюжету погибает, но продолжает иметь голос, во втором лице, в беседе с «Ты» сообщающий Карин/Доминик о предстоящих событиях. Статус повествовательной инстанции оказывается реверсивным, граница между двойниками — условной. Перед читателем книга о том, как создается книга, как герой выходит из-под контроля, как он создается и знает все о себе (потому что наделен все-таки всезнающим авторским сознанием). Книга вообще здесь один из главных героев. Книга организует вокруг себя пространство беседы и любви Глена и Карин; книга воскрешает к жизни никогда не существовавшего писателя; любовью к книге был в детстве покорен Фредерик Ланберг (старый учитель литературы давал будущему критику частные уроки в своей огромной личной библиотеке; там он «учил любить классиков, дотрагиваясь пальцем до корешков их книг <…>. Он закрывал глаза, садился на табурет и читал отрывки из книг наизусть»).

Литература в целом и есть те возможные миры, в которых

обретается «своя» шкура.

Литература

1. Возможные миры и виртуальные реальности. Исследования по философии современного понимания мира. Вып. I / сост. В. Я. Друк, В. П. Руднев. М., 1995.

2. Всемирная энциклопедия: Философия XX век / гл. научн. ред. и сост. А. А. Грицанов. М., 2002.

3. Данн Д. У. Эксперимент со временем. М., 2000.

4. Ковеларт Ван Д. Прощальная ночь в XV веке / пер. с франц. И. Волевич. М., 2010.

5. Ковеларт Ван Д. Чужая шкура / пер. с франц. И. Волевич. М., 2010.

Меир Шалев
Л. Н. Татаринова

Меир Шалев (Meir Shalev) (р. 1948) — известный израильский писатель и журналист, лауреат итальянской премии «Джульетта» за лучший роман о любви (2002), автор многих художественных и публицистических произведений («Русский роман», 1985; «Как несколько дней», 1994; «В доме своем в пустыне», 2004; «Эсав», 2002; «Дело было так», 2009; сборник литературоведческих статей «Главным образом о любви», 1995; детские книги). Многие из них переведены на русский язык. «Впервые в Библии» (“In the Beginning”) написана в 2008 г.

В Предисловии автор напоминает, что первая книга Библии на иврите называется «Бэрейшит», т. е. «Вначале». Библия описывает историю человечества с самого начала, когда многое было впервые, и это **впервые** становится предметом пристального внимания М. Шалева: первая смерть, первый сон, первая любовь, первый смех, первая ненависть, рождение первого ребенка и т. д.

Жанр данного сочинения трудно определить однозначно: это — не совсем богословский текст, это — не полностью эссе, это — не вполне философское размышление, хотя черты всех их присутствуют в произведении М. Шалева. На наш взгляд, «Впервые в Библии» можно назвать своеобразным романом по мотивам Священного Писания, так как, рассказывая библейские истории, автор привносит много своего, делает акцент прежде всего на сюжете, охотно и творчески развивает линии второстепенных, незаметных персонажей, любит реалистические детали, дает исторический фон, особое внимание уделяет теме человеческих отношений, особенно любви, ревности и ненависти, проводит психологический (на современном уровне) анализ действий и поступков ветхозаветных персонажей. Все это — черты жанра романа. В то же время (а может быть, и благодаря этому) известные истории в изложении Шалева подчас выглядят несколько неожиданно и современно, а оценка библейских персонажей часто не совпадает с традицией и выглядит весьма критично.

Это особенно заметно в главах, посвященных царю Давиду («Сто краеобрезаний филистимских», «Как отличился сегодня царь Израилев…», «Купающаяся женщина», «Пошли ко мне Урию», «Там, где будет самое сильное сражение», «И лежала бы у чресел твоих», «Но царь не познал ее», «А господин наш Давид не знает о том»). В традиционном толковании царь Давид —

замечательная личность. Именно «из рода Давидова» произошли и Богородица Мария, и Иисус Христос. Давид — мудр, добр, талантлив, он — поэт, музыкант, автор большинства псалмов (они отгоняли злых духов от царя Саула); и даже его большой грех — прелюбодеяние и убийство военачальника Урии — стал примером не столько преступления, сколько покаяния: знаменитый пятидесятый псалом «Помилуй мя, Боже» — один из самых важных для христиан и самых известных (он входит в утреннее молитвенное правило).

Святитель Иоанн Златоуст в «Беседах на Книгу Бытия», рассказывая о Давиде, делает акцент на эпизоде в пещере, где Давид встречает спящего Саула, преследующего его, но отказывается от мести, и Иоанн Златоуст восхваляет кротость и мудрость юного Давида, не посмевшего поднять руку на помазанника Божия. У М. Шалева нет даже упоминания об этой встрече, зато в поле зрения попадает Давид-грешник.

Священное Писание (не только в этом случае) говорит о том, что даже самая светлая личность может совершить неблаговидные поступки, но у Шалева принципиально иное: в лице Давида мы видим у него человека, не способного ни на любовь, ни на дружбу, «его же любили все». Здесь кроется все же психологическая неубедительность: вряд ли человек, сам не любящий никого, равнодушный к ближним, будет вызывать у них симпатии. «Любовь Давида и Ионатана, — пишет Шалев, — вошла в историю как символ любви и дружбы между двумя мужчинами. Но лишь немногие обращают внимание на то, что даже эта любовь была односторонней. То была любовь Ионатана к Давиду, но не Давида к Ионатану» [4, 165]. Ионатан же, сын Саула, даже отказался от трона из любви к другу.

В еще большей степени такого рода отношения складываются у Давида и его первой жены — Михаль, дочери царя Саула. Михаль представлена как первая любящая женщина Ветхого Завета. «Михаль долгие годы любит мужчину, который сначала отступился от нее, потом затребовал ее обратно, затем рассорился с ней, а под конец вообще отказал ей в близости».

Пересказывая отдельные эпизоды, Шалев как бы дописывает их, художественно дополняет (ведь язык Библии очень простой и лаконичный), расширяет, создавая романную структуру. Так, описывая возвращение евреев в Иерусалим с Ковчегом Завета, где мы видим танцующего от радости Давида и возмущенную его поведением Михаль, автор книги «In the Beginning» пишет: «Легко представить даже их позы: Михаль стоит, прямая и жесткая, Давид расслаблен, вихляет всем телом. Легко услышать и интонацию их речей. За все время этой ужасной ссоры они ни

разу не повысили голоса. Они наверняка говорили негромко и спокойно, что еще более подчеркивало накал их слов, пропитанных ядом и ненавистью. Читатель может проверить сам. Сразу же становится очевидно, что громкое прочтение этого диалога намного уменьшает его силу. Эти слова звучат куда выразительней, когда произносятся змеиным шепотом, а не гремят, как львиный рык» [4, 170–171]. Здесь мы видим, как происходит драматизация и психологизация эпического библейского текста. Чувствуется, что книга «Впервые в Библии» написана человеком, издавшем несколько романов.

Фигуры Библии для Шалева — литературные герои, придуманные «талантливым автором», который так замечательно сочинял диалоги, что передавал все малейшие оттенки интонаций говорящих лиц. Его отношение к священным текстам напоминает восприятие английского модерниста начала XX в. Дэвида Герберта Лоуренса, который считал Ветхий Завет «романом» за его умение воспроизводить жизнь и реальных людей.

Для Шалева важны все мелкие детали, все повороты настроений героев, которые он стремится как можно убедительнее детерминировать. В таком духе представлена история увлечения Давида «купающейся женщиной» (в Синодальном переводе это Вирсавия, но Шалев предпочитает называть ее точным еврейским именем — Бат-Шева, что буквально значит «дочь клятвы»). Автор обвиняет Давида не только в преступлении по отношению к женщине и ее мужу, но и по отношению ко всему иудейскому народу. Он считает, что Давид «отсиживается дома», отдавая лишь приказы и отсылая различные послания, в то время как его воины сражаются на поле боя. «С точки зрения чисто литературной, — пишет Шалев, (как видим, критерий искусства немаловажен для автора) — все эти многочисленные “посланники” и “послания” указывают на отсутствие прежней, живой связи между Давидом и его людьми, между его и их реальностью: они находятся на поле боя, а он остается во дворце. Они сражаются, а он дремлет на своем ложе. Они на земле, а он на крыше. Они сами делают свое дело, а он шлет посланников и действует через них. Они осаждают для него Рабат-Амон, а он подглядывает за купающейся женщиной, берет ее силой и спит с ней, в то время как ее муж сражается за него на поле боя».

Таким образом осуществляется сознательное и последовательное **развенчание** одной из ключевых фигур всей Библии, имеющей важное значение не только для Старого, но и для Нового Завета.

Но, более того, упрекая авторов Первой книги Хроник в «фальсификации» и «утаивании» неприятных фактов, М. Шалев называет их людьми, которые «сочинили и записали дурную стряпню»… тем самым предлагая рассматривать Библию не как боговдохновенную книгу, а как литературное произведение.

Проверим эту тенденцию еще на одном известном и, пожалуй, самом загадочном событии, описанном в Книге Бытия, — Жертвоприношении Авраама, которому в произведении Шалева уделено достаточно много внимания.

Чтобы отчетливее понять метод автора и своеобразие его решения, рассмотрим его в контексте классических богословских и философских интерпретаций, ведь фигура Авраама и особенно принесение им в жертву любимого сына Исаака, постоянно будоражило умы мыслителей и настойчиво требовало объяснений, так как оно буквально бросало вызов всякому здравому смыслу.

Вот что пишет по этому поводу один из столпов святоотеческой традиции Св. Иоанн Златоустый. В сорок седьмой беседе на Книгу Бытия Иоанна Златоуста Авраам представлен как образец смирения и любви к Богу, «пламенного усердия и решительной готовности исполнить волю Божию». Бог дал такое странное, неожиданное повеление «не для действительного заклания сына, а для обнаружения всей добродетели праведника». Саму готовность и согласие Авраама уже нужно рассматривать как реальное дело. «А все это было, — считает отец церкви, — прообразованием креста Христова», ведь Бог также отдаст Своего Сына в жертву для спасения людей, и это событие тоже не укладывается в человеческом разуме, так как превосходит его. Авраам, «отец всех верующих», стоит на недосягаемой высоте.

Митрополит Филарет считает, что искушения бывают двух видов: «искушение в зле» (соблазнение на грех) и «искушение в добре» (оно от Бога, и является испытанием и проверкой человека, которое укрепляет его в добродетели). Искушение Авраама было этим вторым видом.

Авторы Толковой Библии под редакцией А. П. Лопухина видят в решимости Авраама доказательство его веры в то, что «Бог не допустит погибели Исаака, а снова возвратит его к жизни» [2, 137]. Они также усматривают в поступке Авраама прообраз Голгофской жертвы, «указание на великого Агнца, закланного от сложения мира». Причем послушание сына равняется здесь жертве отца. Они оба велики перед Богом. Отмечается также, что Господь наградил Авраама благословением всего его потомства.

Говоря об интерпретациях этого эпизода, нельзя обойти

знаменитую работу датского протестантского теолога и основателя европейского экзистенциализма Серена Кьеркегора «Страх и трепет» (1843). Кьеркегор называет Авраама «рыцарем веры». Вся первая половина трактата посвящена созданию особой эмоциональной атмосферы — погружению читателя в необычность ситуации. Задача Кьеркегора — заставить удивиться, разбудить, шокировать европейца XIX в., пребывающего в либеральноуспокоенном «розовом» христианстве. По мнению философа, только пребывая в отчаянии, человек может прийти к вере, почувствовать необходимость Бога. Поступок Авраама связан с абсурдом и парадоксом.

Да и стиль рассуждений датского мыслителя также построен на парадоксах. Почему велик Авраам? «Он был велик мощью, чья сила лежала в бессилии, велик в мудрости, чья тайна заключалась в глупости, велик в той надежде, что выглядела как безумие, велик в той любви, что является ненавистью к себе самому» [3, 23].

Религия, по мнению Кьеркегора, не сводится к морали и этике. С этической точки зрения поступок Авраама не укладывается ни в какие рамки (убить собственного сына!). «Однако Авраам верил и не сомневался, он верил в противоречие» [3, 26]. Он верил в то, что Исаак не умрет, а Бог «усмотрит себе агнца для всесожжения», верил вопреки здравому смыслу, «он верил силой абсурда». Кьеркегор признается, что он не понимает Авраама, но в то же время восхищается им. «Рыцарь веры» существенно отличается от трагического героя: его нельзя понять рационально. Вера является «ужасным парадоксом». «Вера — это высшая страсть в человеке» [3, 111].

Таким образом, не сглаживая, а намеренно обостряя сложные коллизии Библии, Кьеркегор добивается потрясающего эффекта: пропуская сюжет через себя, он заставляет читателя задуматься ценой своей жертвы, своей страсти.

Теперь снова вернемся к книге «Впервые в Библии». Каков же Авраам Шалева? Он — совсем иной. Выделяя тему любви, автор справедливо замечает, что в Библии речь идет в основном не о любви мужчины и женщины, а о любви к родственникам, чаще — отца к сыну. В русле этой традиции и рассматривается история Авраама. Но любовь Авраама связана с «ужасом жертвоприношения». По мнению Шалева, весь этот рассказ «предназначен не для осуждения человеческих жертвоприношений, а для того, чтобы показать, до каких мрачных глубин может дойти послушание самого послушного верующего в Библии». Последствия этого поступка, считает М. Шалев, были ужасны: такое ощущение, что после этого отец и сын не виделись

и не разговаривали (но этому противоречит забота Авраама о выборе невесты для Исаака, о чем далее автор подробно рассказывает). Делается ничем не обоснованный вывод, что «Исаак избегал встречи с отцом». Шалев убежден, что жертвоприношение разделило и мужа с женой: Сара вскоре умерла. Все это поистине «трагические последствия», причем они могли, как пишет автор, произойти не только в семье верующих, но и «каких-нибудь революционеров, живописцев, исследователей» и т. д. (там же), т. е. людей, увлеченных своей идеей, может быть, бредовой или иллюзорной. Поступок Авраама называется «неудачным экспериментом» и даже «злодеянием» (!) (вторым злодеянием было изгнание Агари с Измаилом).

А в последние годы своей жизни Авраам, по версии Шалева, сбросил с себя «тяжкое иго отца веры», «освободился от своего требовательного Бога» и спокойно в свое удовольствие жил с молодой женой, рожавшей ему веселых младенцев.

Рассуждая о жертвоприношениях в Библии, Шалев обращает внимание на любовь Бога к запаху жареного мяса и комментирует это так: «Не Он нас создал по своему подобию, а мы создали Его по нашему». Мысль, кстати, не новая, но почему тогда слово «Бог» надо писать с большой буквы?

Все это говорит о том, что библейские персонажи для Шалева отнюдь не священные личности и даже не исторические лица, а вымышленные персонажи некоего гигантского романа, да и сам он участвует в процессе художественного творчества, рисуя образ фанатика-Авраама и обманщика-Давида. Не удивительно, что предыдущая книга Шалева, посвященная Ветхому Завету, — «Библия сегодня» (1985) вызвала негативную реакцию в еврейских ортодоксальных кругах.

Парадоксально то, что большинство экзегетов — от раннехристианских писателей до русских и европейцев XIX в., в том числе рассмотренные нами Иоанн Златоуст, Лопухин, Кьеркегор, не будучи иудеями, с восхищением пишут о героях Израиля, а писатель еврейской национальности — Меир Шалев с большой долей скепсиса и без всякой любви рассматривает деяния своих великих предков.

Такова эпоха. Такова притягательная сила жанра интеллектуального романа (непременным атрибутом которого является ирония), ведущего жанра XX и XXI вв.

Литература

1. Иже во Святых отца нашего Иоанна Златоустого,

архиепископа Константинопольского Избранные творения. Беседы на Книгу Бытия. Т. 2. Издательский Отдел Московского Патриархата, 1993.

2. Толковая Библия / под ред. А. П. Лопухина. СПб., 1904–1913. Т. 1.

3. Кьеркегор Серен. Страх и трепет. М., 1993.

4. Шалев Меир. Впервые в Библии // Иностранная литература. 2010. № 7.

5. Электронная еврейская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: http://www.eleven.co.il/article/14717

6. Shalev Meir. In the Beginning. Am Oved Publishers, 2008.

Орхан Памук
О. Н. Мороз

На первый взгляд роман Орхана Памука «Меня зовут красный» — типичный постмодернистский роман. Текст «Красного…» как бы транслирует многочисленные культурные уровни прочтения (в соответствии с принципом «бесконечности удовольствия от чтения», по Р. Барту), которые ставят под сомнение план внехудожественной действительности (в духе «смерти автора» того же Р. Барта, тем более что формально автор в романе и в самом деле отсутствует) — способность материала книги быть чем-либо большим, нежели набор социальных знаков, разоблачающий ее, действительности, онтологический статус. На этот вывод работает и расплывчатость тематики «Красного…»; не так уж и просто сказать, о чем именно роман Памука: не то об отношениях мужчины и женщины, не то о вопросах морали, не то о проблемах изобразительного искусства. Между тем из «Красного…» без труда можно вычленить три сюжетные линии, способные по отдельности или вместе удовлетворить пристрастия самых различных читательских групп. Кому-то будет интересна любовная линия романа, и он с неослабевающим вниманием станет следить за перипетиями отношений Кара и Шекюре, вполне стандартными для любовного романа (такими, как противодействие влюбленным окружающих, с одной стороны, Эниште, отца героини, с другой — Хасана, ее деверя). Кого-то увлечет детективная линия — расследование серии загадочных убийств, происходящих в среде художников, которые работают над тайной книгой о падишахе. Интеллектуалов же, со снобизмом воспринимающих любовную и детективную линии романа, безусловно, заинтересует искусствоведческая линия, в рамках которой рассматривается традиция исламской миниатюры, связанная с именами мастеров Герата. Кажется, развязка «Красного…» только подтверждает постмодернистскую направленность романа: убийца разоблачен, влюбленные счастливо воссоединились, сложность творческого мира художника очередной раз утверждена, и эта незыблемость социальных знаков, представленных в финале книги, если о чем-либо и говорит, то лишь об их семиотической природе.

Между тем дело обстоит несколько иначе: все задействованные Памуком в «Красном…» социальные знаки предстают перед читателем как бы надтреснутыми, и в трещинах обнаруживается не пустота, но довольно прихотливая структура,

отсылающая именно к внехудожественной действительности. Так, Кара и Шекюре соединяются, однако вполне очевидно, что они не обрели счастья в семейной жизни. Убийца найден и понес наказание за свои деяния, но совсем не факт, что эти деяния — именно преступление. Творческий мир художника и впрямь сложен, правда, вся его сложность не выходит за пределы первоначально принятых им художественных позиций. Иначе говоря, Памук в «Красном…» как бы выворачивает наизнанку представленные им в романе социальные знаки, и они, оставаясь знаками, в то же самое время указывают на некое свое структурное значение.

В «Красном…» с избытком указаний на то, что сюжетнотематические линии романа чрезвычайно тесно соприкасаются. Например, совершенно ясно, что убийства Зарифа, одного из художников, работавших над тайной книгой, и Эниште, заказчика этой книги, некоторым образом связаны со спецификой используемой в работе художников техники рисования; а именно — с центральной перспективой, характерной для европейской изобразительной манеры, которая, почему работа и осуществляется в тайне, чужда исламскому пониманию искусства и, в частности, традиции старых мастеров Герата, канонизированной на тот момент в Османской империи. Проблема отношений традиции старых мастеров Герата и европейской манеры рисования своеобразно отражается и в детективной линии романа. Убийца понимает, что раскрыть его можно только по следам, которые он оставил в момент преступления; эти следы он рассматривает как аналогию индивидуального стиля художника и его авторской подписи, являющиеся яркими приметами европейской манеры рисования; это обстоятельство, в свою очередь, определяет понимание убийцей сокрытия своей персоны как верности традициям мастеров Герата, ставивших на первое место бесстильность художника (она и отражала основной художественный принцип исламского изобразительного искусства: «видеть мир таким, каким его видит Аллах»). Между тем эта же проблема — проблема отношений традиции мастеров Герата и европейской манеры рисования — имеет немаловажное значение и для понимания любовной линии «Красного…». Так, отношения Кара и Шекюре, как в юную, так и зрелую пору их жизни, строятся в соответствии с историей Хосрова и Ширин — одного из самых излюбленных сюжетов исламской миниатюры, кстати говоря, запечатленном на юношеском рисунке героя романа. Определенное место в рамках этих отношений отводится и чувствам, содержание которых отсылает к европейской манере

рисования: не случайно Кара замечает, что, если бы у него был портрет Шекюре, ему было бы легче переносить разлуку с ней. Таким образом, можно сделать следующий вывод: связывая воедино многочисленные сюжетные линии «Красного…» проблемой весьма непростых отношений традиции старых мастеров Герата и европейской манеры рисования, Памук в своем романе ставит вопрос о мире, человеке и его месте в этом мире, — вопрос, который изобразительное искусство в себе заключает самым естественным образом.

Между тем следует отметить, что постановку в «Красном…» вопроса о мире, человеке и его месте в этом мире отличают определенные особенности, своей сложностью активизирующие процесс рассмотрения этого вопроса. Вопрос о мире и человеке — тонкая метафизическая материя, создаваемая причудливой структурно-композиционной организацией романа, предстающей одновременно и традиционной, и новаторской. Так, будет справедливо сказать, что сюжетные линии «Красного…» развиваются в русле стереотипных (для нашего времени) представлений о мире и человеке; именно поэтому в них так легко выделить жанровые признаки (любовного, детективного и/или интеллектуального романа). Однако линии «Красного…» не исчерпываются имманентной им жанровой логикой. Напротив, в ходе исчерпания этих линий в каждой из них нарабатывается определенное качество, придающее им удивительное своеобразие, которое существует как бы помимо самой жанровой логики сюжетных линий романа и которое в некотором смысле ей противостоит. Парадоксальное сосуществование в сюжетных линиях «Красного…» их жанровой логики и их, так сказать, индивидуального качества, находящихся по отношению друг к другу в состоянии латентного конфликта, и определяет специфику вопроса о мире и человеке, — вопроса, который в романе предстает цельным и отнюдь не противоречивым.

Следует выделить детективную линию романа: формально именно она мотивирует две оставшиеся — любовную и искусствоведческую; точнее, детективно-искусствоведческую, слишком уж они крепко они связаны между собой. Как было уже отмечено, эта линия имеет имманентную ей жанровую логику и особое индивидуальное качество. Так, в финале романа становится известно, что убийцей является Зейтин, один из художников, принимавших участие в работе над тайной книгой; разоблачение Зейтина, имеющее аналогию в установлении индивидуального стиля художника и его авторской подписи, сопровождается (в рамках указанной аналогии — вполне закономерным) открытием факта перехода Зейтина к европейской

манере рисования. Однако, как выясняется (впрочем, это было ясно с самого начала), Зейтин — человек, для которого традиция старых мастеров Герата важна куда более чем для кого-либо из его братьев-художников, даже и не мысливших когда-нибудь оставить эту традицию.

Если взглянуть на образ Зейтина с точки зрения неких внутренних процессов, протекающих в сознании художника, и в ходе рассмотрения его образа оставить в стороне те деяния, которые сопутствовали этим процесса, т. е. совершенные им убийства, нетрудно увидеть следующее. Представления Зейтина об искусстве рисования и о (стоящих за ним) мире и человеке в ходе развертывания романа не претерпевают принципиального изменения. Он был приверженцем традиции мастеров Герата, он им и остается; если нам так уж необходимо говорить о произошедших в Зейтине изменениях, то придется сказать, что он только в предельной мере укрепился в своих (и без того — твердых) художественных принципах. Иначе говоря, Зейтин являет собой образ художника, с удивительной и едва ли возможной полнотой показывающий творческую вселенную традиции мастеров Герата — тот взаимосвязанный и взаимообусловленный комплекс представлений, в котором находятся исламская догматика, мусульманское миропонимание и художественная техника рисунка. Соответственно европейская и китайская манера рисования, также, пусть и одной фразой, упоминающаяся в романе, вводятся как культурно-цивилизационные структуры, на фоне которых традиция мастеров Герата открывает свою уникальность — самое себя.

Зейтин утверждает, что он художник, который не имеет своего индивидуального стиля, и это подлинная правда. Мысль о бесстильности его манеры рисования становится неоспорима при сравнении Зейтина с его братьями-художниками: Лейлек открыто говорит о том, что имеет собственный стиль (именно он первым из мусульманских художников начал рисовать батальные сцены так, как их видит человек); для Келебека же традиция мастеров Герата во многом ситуативна, он стремится найти успех у ценителей рисунка, поэтому самая традиция — только способ достижения его цели. Кроме того, приверженность Зейтина традиции мастеров Герата лишний раз подтверждает его богобоязненность (он говорит, что боится только Аллаха): как известно, эта традиция вполне отвечает религиозным догматам ислама. Иначе говоря, у нас нет причин сомневаться в том, что Зейтин именно пребывает в традиции мастеров Герата, а не метается внутри нее.

Между тем более чем очевидно, что пребывание Зейтина в

традиции мастеров Герата осуществляется средствами, с этой традицией совершенно несовместимыми. Так, в работе над книгой, ведя ее уже по своему собственному почину, Зейтин доходит до немыслимой для адепта традиции точки: он создает свой портрет (в европейской манере рисования). Очевидно, что пребывание Зейтина в традиции мастеров Герата, ни единожды не нарушаемого, и образует определенное качество его пребывания в традиции. Оно все более и более нарастало по мере развития сюжетики «Красного…» и полностью обнаружило себя в последнем монологе Зейтина. К финалу романа Зейтин полностью изменяется, не изменившись даже в самой малой мере. Между тем это утверждение не столь уж и парадоксально: нетрудно предположить, что в течение пребывания в традиции мастеров Герата Зейтин проходит путь осмысления собственной традиции; в процессе выработки мастерства художник усвоил традицию мастеров Герата, но оценить ее смог только с течением времени, отмерившем ему срок пребывания в ней.

Так, чрезвычайно важным моментом осмысления традиции мастеров Герата становится выяснение Зейтином того факта, что его традиция представляет собой стиль ничуть не менее, чем европейская манера рисования, фундированная понятием стиля. Этот факт отражает рассказ Зейтина о двух художниках — слепом Джемалеттине из Казвина и зрячем Кара Вели, рассказ, в котором он утверждает, что между слепым и зрячим нет разницы. Утверждение Зейтина об отсутствии разницы между слепым и зрячим как раз и отражает конфликт художника с установившимися в традиции мастеров Герата представлениями. Согласно этим представлениям, художник изображает мир таким, каким его видит Аллах; в рамках этого принципа художниками, принадлежащими к традиции, и был создан культ слепоты.

В свете мысли о том, что слепой ничем не отличается зрячего, становится понятно значение самого принципа «изображать мир таким, каким его видит Аллах». История возникновения этого принципа содержится в рассказе Лейлека об Ибн Шакире, создателе «настоящего исламского рисунка». Согласно историческому преданию, принцип «изображать мир таким, каким его видит Аллах» своим возникновением обязан драматическим событиям, которые пережил великий каллиграф Ибн Шакир из Багдада, — кровавой резне, учиненной войском монгольского хана Хулагу. «<…> Ибн Шакир верил, что книги его доживут до Судного дня, он ощущал бесконечность времени. <…>. С балкона минарета он увидел то, что впоследствии положило конец пятивековой книжной традиции: безжалостные воины Хулагу вступили в Багдад. <…>. Глядя на воды Тигра,

окрасившиеся в красный цвет чернил, Ибн Шакир подумал, что не смог остановить ужасного уничтожения и разрушения. Книги, которые он писал таким красивым почерком, пропали. Ибн Шакир поклялся, что никогда больше не будет писать. Увиденную трагедию и боль ему захотелось выразить искусством рисунка, хотя до сих пор он не уважал его, считая бунтом против Аллаха. На листе бумаги, неизменно находившемся при нем, он нарисовал то, что увидел с минарета. Так, после монгольского нашествия появился настоящий исламский рисунок, не похожий на рисунки идолопоклонников и христиан; на этом рисунке, с высоты линии горизонта, вселенная была нарисована такой, какой ее видит Аллах. <…>. Идея бесконечности времени, в которую арабские каллиграфы верили на протяжении пятисот лет, воплотилась не в тексте, а в рисунке…».

Рассказ Лейлека свидетельствует о том, что принцип «изображать мир так, как его видит Аллах» первоначально являл собой указание не на самый рисунок, но на понимание того, что он собой являет; неслучайно этот принцип сформулировал Ибн Шакир — каллиграф, а не художник; точнее, человек, обретший в рисовании то, что он безуспешно пытался найти в каллиграфии. Нетрудно увидеть, что в традиции мастеров Герата, создателем которой и был Ибн Шакир, рисунок рассматривается как действенный способ воплощения идеи бесконечности времени, а не как особая техника создания изображения. В сущности, традиция мастеров Герата противопоставлена искусству каллиграфии, а не какой-либо иной манере рисования. Авторитет каллиграфии был, вероятно, связан с представлением о том, что текст обладает способностью преодолевать время: зафиксированное в нем прошлое, будучи воспроизводимым при чтении в настоящем, и создавало эффект бесконечности времени. Разгром библиотек Багдада убедил Ибн Шакира в том, что это представление было заблуждением; он понял, что книги не могут заключать в себе идею бесконечности времени, поскольку они сами подвержены его разрушительному действию. По всей видимости, выбор Инб Шакира в пользу изобразительно искусства определялся спецификой рисования как такового: рисунок подобен самому миру, воспроизводя его, он приобретает значение самого мира; гибель же рисунка ничего не значит — пока существует мир, созданный Богом, рисунок всегда можно будет повторить. Изображая мир, рисунок воспроизводит и самую бесконечность времени, которой наделен этот мир. Очевидно, что для Ибн Шакира была важна именно идея бесконечности времени: рассказ Лейлека и повествует о том, как он утратил ее в каллиграфии и обрел в рисовании. Что касается техники

создания изображения, то ее генезис связан скорее с опытом существования Ибн Шакира, нежели с представлениями о том, каким видит мир Аллах; во всяком случае — он далек от того непосредственно представления, что линия горизонта и есть точка, с которой Бог взирает на мир.

Как видим, вывод Зейтина о том, что слепой ничем не отличается от зрячего, отнюдь не свидетельствует о его разрыве с традицией мастеров Герата; напротив — он позволяет ему глубже ее осознать. Осознать тот факт, что техника создания изображения — поверхностная и, в сущности, относительная характеристика данной ему традиции. Как показывает рассказ об Ибн Шакире, фундаментом традиции мастеров Герата является помысел художника, поскольку в качестве техники создания изображения он использовал то, что дал ему опыт существования, — существования человека в эпоху монгольских завоеваний. Осознав, что его традиция (как техника создания изображения) — только стиль, Зейтин убеждается в том, что соответствие работы художника представлениям Бога о мире зиждется на его, художника, помысле. Именно это открытие и снимает с него какие-либо сомнения относительно тайной книги, над которой он по заказу Эниште работает вместе с братьями-художниками. Для понимания сути этого открытия важное значение имеет рассказ Смерти.

Смерть рассказывает о том, как некий молодой художник, как позже станет известно — Келебек, по просьбе Эниште сделал ее, Смерти, изображение. Смерть отмечает, что первоначально Келебек отказался ее рисовать, сославшись на непреодолимое для него препятствие. Этим препятствием являлась его приверженность традиции мастеров Герата. В конце концов Келебек поддается уговорам Эниште и делает рисунок Смерти: они сходятся на приемлемой для обоих мысли изобразить страх, который внушает Смерть; изображение страха возможно в рамках традиции мастеров Герата, так как его словесное описание не раз встречается в старых книгах. Однако по окончании работы Келебек испытывает сожаление о том, что сделал этот рисунок. Когда сметь говорит, что Келебек «использовал методы европейских художников» и тем самым проявил «неуважение к старым мастерам», она имеет в виду тот факт, что рисунок был компромиссным решением. Последовав совету Эниште нарисовать «свой страх», он превратил смысл, который стоял за использованной им традицией мастеров Герата, в образ, выступающий атрибутом европейской манеры рисования. Этим и объясняется тот факт, что рисунок Келебека был лишен какого-либо мастерства: мастерства венецианских художников в нем не

было потому, что он был исполнен в соответствии с традицией мастеров Герата, а мастерства старых мастеров — потому что в нем был изображен образ, а не смысл.

Между тем самым поразительным в этой ситуации является то, что измена Келебека традиции мастеров Герата была невольной (а именно поэтому он и сожалел, что сделал рисунок Смерти); и, самое главное, невольная измена художника стала прямым следствием его безраздельной приверженности традиции. Приступая к работе над рисунком, Келебек ни минуты не сомневался в том, что, каков бы ни был его индивидуальный помысел, традиция мастеров Герата, которой он следовал как технике создания изображения, воспрепятствует появлению образа Смерти и приведет его к выявлению ее смысла. Можно утверждать, что художник впоследствии сожалел о своем рисунке именно потому, что, поддавшись искушению Эниште, он оставил без внимания вкладываемый в него помысел.

Иначе говоря, Келебек на своем опыте убеждается в том, что традиция мастеров Герата, как и европейская манера рисования, есть только стиль; соответствие же стиля представлениям Бога о мире определяется не техникой создания изображения, а помыслом художника, который он вкладывает в свой рисунок. Это убеждение и выражает рассказ Зейтина о художниках Джемалеттине из Казвина и Кара Вели, в котором он утверждает, на первый взгляд вступая в конфликт с исповедуемой им традицией мастеров Герата, что между слепым и зрячим нет никакой разницы.

Узнав о том, что Зариф пытается свернуть работу над книгой (портретом падишаха), полагая, что, трудясь над ее созданием, художники впадают в грех пред Богом, Зейтин убивает своего товарища. На первый взгляд самое стремление Зейтина во что бы то ни стало продолжить начатую работу и тем более убийство Зарифа, только подтверждают греховность книги Эниште, которая и без того — одной лишь ориентацией на европейскую манеру рисования — внушала правоверным сомнения. Между тем это не так: недаром Зейтин, уже совершив убийство, искренне говорит о своей богобоязненности. Как ни странно, совершенное им убийство не противоречит утвержденным религией представлениям о праведности и грехе; напротив, как раз в них он и находит оправдание своему деянию. Зейтин убивает Зарифа, будучи полностью уверен в собственной праведности и грехе своего товарища. Отнюдь не европейская манера рисования, в которой выполняется книга, соблазняет его на убийство. Позже, рассказывая братьям-художникам о своем деянии, Зейтин скажет, что убил Зарифа потому, что тот *боялся*. Боялся того, что впал в

грех, начав работать над книгой.

Зейтин пытается убедить Зарифа в том, что в работе художников над книгой нет греха — хотя бы потому, что они делают рисунки в соответствии с традицией мастеров Герата, находящейся в согласии с требованиями религии. Даже если признать, что Эниште размещает рисунки художников так, чтобы их композиция отвечала правилам «безбожной» центральной перспективы венецианцев, то и это обстоятельство не может быть поставлено им в вину и ввергнуть их в грех. Этот проступок для художников — невольный; а за невольные проступки, как известно любому доброму мусульманину, Аллах не карает. Особую роль в рассуждениях Зейтина о книге Эниште играет опыт создания изображения Смерти: он знает, что грех гнездится в помысле художника, а не его работе. Зариф не хочет этого осознавать. Очевидно, что отказ Зарифа от работы над книгой как раз и стал для Зейтина признанием его товарища в совершенном грехе. Именно *наказание грешника* и свершает Зейтин, опуская на голову Зарифа камень, традиционное для мусульманина орудие казни, — свершает, оставаясь праведником.

Как бы стремясь утвердиться в своей праведности, Зейтин и идет в дом Эниште; он хочет увидеть смутивший Зарифа рисунок, предназначенный для тайной книги, дабы, встретившись с грехом лицом к лицу, убедиться в том, что человек, чистый пред Аллахом в своих помыслах, остается непричастным греху. Этот шаг чрезвычайно важен для него: важен и как художнику, приверженному традиции мастеров Герата, и как богобоязненному мусульманину. Это и объясняет признание Зейтина в убийстве Зарифа, которое он делает Эниште, — признание, находящееся, в сущности, за пределами какой-либо логики. Уверенность Зейтина в праведности работы над тайной книгой *фактически* оправдывает совершенное им убийство: оно есть некое деяние, но отнюдь не преступление перед Богом. В основе преступления лежит греховный помысел; суть всякого греховного помысла состоит в проявлении индивидуальности — самочинной воли человека, которая самым фактом своего существования нарушает данные ему Богом заповеди. Иначе говоря, преступление есть всегда утверждение стиля. Именно поэтому сокрытие следов убийства, по которым его могли бы разоблачить, является для Зейтина не банальной попыткой преступника уйти от ответственности, но выражением его приверженности традиции мастеров Герата и мастерства, в рамках традиции предполагающего бесстильность. То есть предполагающего лишь чистоту помысла художника, который стирает следы его стиля, каким бы он ни был, и приводит технику

создания изображения, всегда остающуюся стилем, в соответствии с представлениями Бога о мире.

Убийство Эниште, как и убийство Зарифа, являло собой казнь над грешником, а не преступление; поэтому совершенные Зейтином деяния не только не отстранили художника от традиции мастеров Герата, но еще более утвердили его в ней. Знаками этого утверждения становятся продолжение Зейтином работы над книгой и, как это ни странно, создание им изображения куда более «безбожного», чем предполагал в своих нечистых помыслах Эниште. Будучи убежденным приверженцем традиции мастеров Герата, Зейтин пишет в европейской манере рисования — вместо портрета падишаха! — свой собственный портрет.

Но куда более парадоксален тот результат, который получает Зейтин, обратившись к европейской манере рисования. Именно в результате опыта создания автопортрета художник приходит к выводу о том, что европейскую манеру рисования следует отвергнуть и тем самым как бы вернуться к традиции мастеров Герата («как бы» — потому что, в сущности, он ее никогда и не покидал). Для понимания путей, которыми Зейтин приходит к этому выводу, чрезвычайно важны рассуждения Главного художника мастера Османа о различных техниках создания изображения, — рассуждения, в которых задействуются весьма существенные аспекты отношений традиции мастеров Герата и европейской манеры рисования.

Согласно рассуждениям мастера Османа, в китайском рисунке человек как бы растворен в мире (природе); этот рисунок воспроизводит бессубъектный мир: в китайском рисунке все и вся рядом (в единстве) со всем; однако в нем человек не имеет желания явить самого себя — ни в богоотступничестве, ни в богобоязненности. В европейском рисунке, напротив, человек являет себя в предельно возможной мере: он как бы выходит из него в мир — на улицу; он осуществляет себя на свой страх и риск, исходя из предпосылки отдельности своего бытия. Что касается рисунка мастеров Герата, то в нем мир и человек находятся в определенных связях, которые транслирует вера в Бога; человек наделен возможностями осуществить себя, но эти возможности регулируются заповедями Аллаха. Можно сказать, что человек в рисунке мастеров Герата осуществляет себя в действии — в отличие от китайского рисунка, но действии ритуальном, а не произвольном, как на европейском рисунке. В нем человек не растворен в мире, но и не отделен от него; Бог связывает его с миром теми смыслами, которые он вложил в созданные им предметы.

Разумеется, рассуждения мастера Османа — апология традиции мастеров Герата, однако отнюдь не плоская. Европейская манера рисования, из противопоставления которой он и выводит достоинства традиции, предстает более сложной, нежели это кажется на первый взгляд. Безусловно, в европейском рисунке человек отделен от мира и действительно как бы выходит из него на улицу; однако, продолжая метафору мастера Османа, можно было бы сказать, что, выходя на улицу, человек не обрекает себя на одиночество *фатально*. Он вправе решить, куда ему пойти — в притон, где покупная любовь с неумолимой отчетливостью свидетельствует о его абсолютной непричастности миру, или в храм Божий, в котором он может обрести с миром единство. Выбор храма Божьего в определенном мере соответствует той реальности, которая воссоздается в рисунке мастеров Герата. Правда, этот выбор, предоставляя возможность постигнуть те смыслы, которые Бог вложил в созданные им предметы, не определяется какими-либо универсалиями существования человека — в сущности, он случаен. Тем не менее он есть.

Нетрудно убедиться в том, что, осознав нетождественность традиции мастеров Герата представлениям Бога о мире, Зейтин оказывается в ситуации, характеризующей именно европейский рисунок. Между тем ценности исповедуемой им традиции и делают относительной самую традицию мастеров Герата: идея приоритета помысла художника над техникой создания изображения и приводит европейскую манеру рисования в определенное соответствие с традицией. Автопортрет вовсе не свидетельствует о богоотступничестве Зейтина — о том, что он бросает вызов Богу. Наоборот — в нем Зейтин пытается максимально, — в той степени, которая совершенно недоступна традиции мастеров Герата, — приблизиться к Богу, справедливо полагая, что для Аллаха куда важнее помысел художника, нежели техника создания изображения.

Поразителен полный крах, который потерпел Зейтин в результате опыта создания автопортрета, — крах художника, вложившего в свою работу беспримерно чистый помысел правоверного мусульманина. Объясняя свое сокрушительное поражение братьям-художникам, совершенно для него неожиданное, Зейтин говорит о том, что ощутил в автопортрете свое одиночество. Слова Зейтина полностью отвечают ситуации, которую обрисовал Главный художник мастер Осман, рассуждая о европейской манере рисования, — отвечают его мысли о предоставленности человека в европейском рисунке самому себе. Написав автопортрет, он, по слову мастера Османа, как бы вышел

на улицу и, наконец, удостоверился в своем одиночестве. Зейтин говорит, что чувствует себя шайтаном; это ощущение и указывает на его одиночество: не приняв повеление Аллаха поклониться человеку, шайтан отстранил себя от Бога и обрек на одиночество. Неудивительно, что Зейтин, как и Шайтан, изображенный на картинке меддаха, осуждает европейскую манеру рисования и, как бы продолжая его, Шайтана, рассуждения, пророчествует о закате традиции мастеров Герата.

Осознание несоотносимости технической стороны традиции мастеров Герата и понимания Богом мира последовательно привело Зейтина к европейской манере рисования. Однако Зейтин испугался того, что он сам о себе узнал, написав автопортрет. Это и заставило его окончательно утвердиться в традиции мастеров Герата, уже зная правду о том, что самая традиция есть не более, чем стиль. Очевидно, что, прикоснувшись к опыту своего существования, Зейтин, по сути, не познал его подлинной цены. Поэтому его утверждение в традиции мастеров Герата — это попытка повернуть время вспять и *избавиться* от опыта своего существования, словно его и не было. Закономерно, что объяснение своих поступков Зейтин сопровождает титаническими усилиями, направленными на то, чтобы возвратить художников в те времена, когда между ними существовало братство; и это ему почти удается: братья-художники едва ли не рыдают, умиленно вспоминая годы ученичества. Неудивительно, что, вместо того, чтобы поскорее покинуть Стамбул и уйти от преследования, Зейтин идет в мастерскую: он возвращается туда, где некогда он был не одинок. С попыткой обратить время вспять и таким образом преодолеть опыт своего существования связаны и его упования на Индию, в которой, как он уверен, еще жива традиция мастеров Герата. Но все усилия Зейтина оказываются тщетными, и в этом есть неумолимая закономерность.

Конечно, можно посетовать на то, что Зейтин погиб абсолютно случайно; и это бесспорно. Между тем как раз своей случайностью смерть Зейтина и настаивает на непреодолимости опыта существования: человек выпал из общего порядка Божьего мира, поэтому его существование теперь есть только цепь случайных происшествий, способная выявить лишь индивидуальный опыт. Точнее, все события стали ныне для человека случайными — из них невозможно ничего извлечь, кроме опыта своего существования.

Обнаруживаемое в решении Зейтина противоречие, состоящее в том, что, будучи выбором экзистенциального порядка, оно направлено на преодоление опыта существования,

имеет чрезвычайно важное значение для концепции романа. Очевидно, что, ощутив в ходе создания автопортрета свое отчуждение от мира, Зейтин не смог понять, что одиночество являла собой *его жизнь* — жизнь художника, всегда твердо стоявшего на позициях традиции мастеров Герата. В сущности, самая жизнь Зейтина вопиет о его одиночестве: некогда он волею случая оказался в Стамбуле, городе, который был и остался ему чужим, и так и не обрел семьи.

Однако противоречие выбора Зейтина в пользу традиции мастеров Герата есть особенность его опыта существования, поэтому оно вполне закономерно. Можно утверждать, что и приверженность Зейтина традиции, и определенную индифферентность по отношению к ней его братьев-художников Памук мерит одной мерой — мерой укоренения человека в семье. Зейтин столь настойчиво вспоминает об их совместных годах ученичества отнюдь не потому, что в то время традиция, к которой они в одинаковой степени принадлежали, переживала свой расцвет. Очевидно, что именно причастность традиции мастеров Герата и дала юному Зейтину ощущение пребывания в семье, — в семье, которой он никогда не имел в своей жизни. Памук вполне внятно показывает в «Красном…», что традиция охватывает художника кругом своего рода семейных отношений. Так, следование образцам старых мастеров создавало чувство неразрывной связи детей и отцов, коллективная же работа в мастерской делала художников воистину братьями.

Мотив семьи имеет ключевое значение для понимания концепции «Красного…»; но его реализация в романе не столь проста, как это кажется. Воспоминания Зейтина о годах ученичества дают далеко неоднозначное представление о семье, которую он обрел, став причастным традиции мастеров Герата. Жестокие побои и унижения учеников, тщеславие и эгоизм мастеров, — все эти реалии обретенной Зейтином в традиции семьи точно так же сложно оспорить, как и те, об утрате которых он скорбит. Между тем в любовной линии «Красного…» неоднозначность мотива семьи приобретает уже угрожающие черты и в конце концов как бы выворачивает наизнанку самую любовную линию. Может сложиться впечатление, что любовная линия в романе прямо противопоставлена детективной. Если Зейтин, окончательно утверждаясь в традиции мастеров Герата, потерпел неудачу в своей попытке обрести некогда существовавшую у него семью, то Кара и Шекюре как раз соединяются в браке. Однако это впечатление совершенно не соответствует действительности.

Трудно усомниться в том, что отношения Кара и Шекюре не

имеют ничего общего с отношениями классических любовников, которые страстно влекутся друг к другу и не мыслят жизни в разлуке. Так, Кара вскользь отмечает: «<…> для таких, как я, то есть тех, кто всегда найдет предлог для переживаний, любовь и страдания, счастье и лишения — лишь повод для ощущения постоянного одиночества…». Что касается Шекюре, то ее образ делает разговор о любви даже не вполне уместным. Так, Шекюре ведет двойную игру — она поддерживает связь и с Кара, и с Хасаном, и, в сущности, готова стать женой того, кто победит в их противостоянии. Неудивительно, что Шекюре признается, что любит Хасана.

Следует отметить, что отношения Кара и Шекюре возобновляются отнюдь не с того момента, на котором они прервались двенадцать лет назад; это — уже совсем иная история, имеющая к юношеской любви Кара и Шекюре отдаленное отношение. Вполне очевидно, что к тому моменту, когда Кара вновь переступает порог дома Эниште, их чувства друг к другу были *полностью утрачены*. Шекюре полюбила сипахи, который и стал ее мужем; именно его она видит в своих снах; да и наяву тоже: неудивительно, что израненного Кара, несущего весть о разоблачении убийцы ее отца, она принимает за своего мужа-сипахи, возвращающегося с войны. Кара, в свою очередь, признается, что за годы разлуки у него из памяти изгладился самый образ Шекюре, т. е. он ее совершенно забыл. Иначе говоря, если у Кара и Шекюре что-либо и осталось, то это не любовь друг к другу, но *память* о той давней любви. Было бы справедливым задать вопрос: почему все-таки герои Памука так хотят пожениться? Странно уже то, что и ему, и ей мысль о браке приходит в голову еще до того, как они снова, спустя годы разлуки, увидели друг друга, словно и не было этих двенадцати лет. Больше того, любовная линия «Красного…» в определенном смысле вообще не логична: Кара и Шекюре хотят пожениться вопреки тому, что он ее *забыл*, а она — *помнит* другого, не Кара. Точнее, даже не помнит, а *знает* — Хасана, которого она, по собственному признанию, и любит. Ответ на вопрос: что делает закономерным совершенно нелогичный брак Кара и Шекюре, — прост. Это — память. Их память не друг о друге, но о любви как таковой; память о том семейном единстве, которое их связывало в юности. Именно память и не позволила Кара и Шекюре смириться с одиночеством, которому они в силу разных причин, для каждого из них — совершенно индивидуальных, оказались обречены.

Наиболее показателен в этом отношении случай Кара: он пришел в дом Эниште мальчиком, потеряв отца, и именно в доме своего дяди и обрел семью. Брак Кара на Шекюре, который и

виделся ему венцом их юношеской любви, и должен был сделать семью Эниште его семьей — в самом прямом смысле этого слова. Подспудное желание обрести семью, в которой можно было бы преодолеть свое одиночество, «по памяти» и влечет Кара к Шекюре уже по возвращении в Стамбул. Показателен и случай Шекюре, но он более сложен. Потеряв мужа, она в самом естественном порядке находит свою семью в лице отца; но Эниште стар, не за горами его смерть. Шекюре и останавливает свой выбор на Кара потому, что именно с ним связано ее представление о семье, — семье, которая когда-то у ней была. Усложняет случай Шекюре более насыщенный у нее, нежели у Кара, опыт существования. Строго говоря, думая о семье, Шекюре не может разобраться, в чьем доме она ее хочет обрести: в доме Эниште или своего мужа-сипахи? Это и объясняет парадоксальность любви Шекюре к Хасану. Хасан — брат ее мужа, и нет ничего странного в том, что свои надежды на семью она связывает не только с Кара, но и с ним. Окончательный же выбор в пользу Кара, как мы показали, сделала вовсе не Шекюре; ее брак с Кара — фактически обязан слепому случаю. Тем не менее очевидно, что, сколь бы они ни были противоречивы, действия Шекюре, ими движет ее помысел о семье; с этой точки зрения брак Шекюре с Кара и был неотвратим.

Как видим, не поддающийся никакой логике брак Кара и Шекюре являет собой аналогию столь же нелогичному утверждению Зейтина в традиции мастеров Герата, — прямую аналогию тому экзистенциальному выбору, который сделал художник, создав свой портрет. Больше того, следует отметить, что Памук очень тонко увязывает между собой любовную и детективно-искусствоведческую линии романа, показывая, что в основе и той и другой лежит один и тот же вопрос.

Нетрудно увидеть, что отношения Кара и Шекюре, существующие как бы в двух временных планах — «тогда» и «сейчас», по-своему выражают проблему отношений традиции мастеров Герата и европейской манеры рисования. Вполне очевидно, что отношения Кара и Шекюре и «тогда», и «сейчас» развиваются под знаком истории Хосрова и Ширин, которая стала излюбленным сюжетом для миниатюр художников, принадлежащих к традиции мастеров Герата. Так, Шекюре вспоминает, что свое признание в любви Кара объявил, сделав копию рисунка, изображавшего историю Хосрова и Ширин. Позднее же, возобновляя отношения с Кара, Шекюре использует его давний рисунок. Именно рисунок Кара, изображающий историю Хосрова и Ширин, и задает в «Красном…» аналогию, в рамках которой отношения героев романа и рассматриваются

через призму отношений традиции мастеров Герата и европейской манеры рисования. История Хосрова и Ширин связана с традицией не только содержанием, но своим смыслом; иначе говоря, она заключает в себе самую суть традиции мастеров Герата. Так, известно, что Ширин полюбила Хосрова, увидев его изображение на рисунке; это значит, что их отношения протекали в русле того смысла любви, который открывала самая миниатюра, изображавшая момент возникновения любви в Ширин, — в русле смысла, а не чувственных отношений, порождаемых образом, например, в европейской манере рисования. Можно сказать, что рисунок Кара как бы символизирует общепринятый порядок отношений между мужчиной и женщиной; а это значит, что следование этому порядку есть аналогия приверженности традиции мастеров Герата, а нарушение его — обращения к европейской манере рисования.

Однако интересно то, что, используя рисунок, изображающий историю Хосрова и Ширин, и таким образом выражая намерение жить в соответствии с тем смыслом, который стоит за общепринятым порядком отношений мужчины и женщины, Кара («тогда») и Шекюре («сейчас») отнюдь не следуют этому порядку. Так, Кара не захотел принять условий Эниште, что и стало для него непреодолимым препятствием на пути к браку с Шекюре; Шекюре же, устраивая брак с Кара, идет против воли отца, который ни при каких обстоятельствах не желал видеть племянника своим зятем. Однако пристального внимания требует отказ от следования общепринятому порядку отношений мужчины и женщины в случае Шекюре. (Строго говоря, этот случай — общий для нее и для Кара; но правильно было бы назвать его именно случаем Шекюре; это станет ясно из дальнейших наших рассуждений.) В случае Кара порядок подтвердил свою силу, показав, что отказ от следования ему не может привести к желаемому результату. Что касается случая Шекюре, мы видим, что общепринятый порядок отношений мужчины и женщины и смысл, который стоит за ним, оказываются нетождественны: героиня «Красного…» приходит к этому смыслу, фактически не следуя самому порядку.

Между тем, если ситуация, в которой оказался художник, приводит Зейтина к сокрушительному поражению, то ситуация Кара и Шекюре — несколько сложнее. В сущности, их ситуация также свидетельствует о поражении; однако, как показывает Памук, поражение терпит только Кара. На это указывают не столько слова Шекюре о том, что Кара был несчастлив в семейной жизни, сколько мимоходом отмеченное ею увлечение мужа миниатюрой, с годами все больше и больше усиливавшееся —

вопреки явному падению авторитета традиции мастеров Герата в Османской империи. Нетрудно догадаться, что, как и Зейтин, в свое время сделавший выбор в пользу традиции мастеров Герата, уже отдавая себе отчет о ее невозможности, Кара пытается преодолеть опыт своего существования, обретенный в результате борьбы за брак с Шекюре, который состоялся отнюдь не в результате следования общепринятому порядку отношений мужчины и женщины. Случай Кара показывает роковую невозможность преодоления человеком своего опыта существования: ничто не способно спасти его от одиночества — даже семья.

Отмечая, что Кара остался несчастлив в семейной жизни, Шекюре вовсе не утверждает, что их брак был неудачным. Как ни странно, все наоборот. Она говорит о согласии, которое царило в их семье; подлинным выражением этого согласия для нее является процедура «накладывания мази на раны», т. е. их с Кара сексуальная близость. Шекюре отмечает, что эта процедура продолжалась в течение всех двадцати шести лет, что они прожили вместе начиная с того дня, когда израненный Кара явился к ней с сообщением о разоблачении убийцы Эниште. Рассказывая о том, как это произошло в самый первый раз, Шекюре припоминает мысли, которые тогда пришли ей в голову: «Веками персидские поэты уподобляли главную мужскую принадлежность тростниковому перу, а мы учили наизусть и без конца повторяли сравнение женского рта с чернильницей, совершенно не думая о том, что стоит за этой аналогией. Не могу сказать, что теперь я поняла, о чем писали поэты: о том, что рот маленький? Что чернильница загадочно молчит? Или что Аллах был художником?..».

Необходимым контекстом для понимания мысли Шекюре выступает рассказ изображения Женщины, — рассказ меддаха о его, меддаха, таланте воплощать различные формы, существующие в мире. В сущности, его рассказ — это притча, в которой речь идет о противоречивости человеческой жизни. Жизни, которую как раз и прожила Шекюре. В стихотворении меддаха, написанном им в детстве, когда он впервые познал свой талант, Памук сводит основные мотивы своего романа: «Мое нерешительное сердце говорит: / когда я на Востоке, я хочу быть на Западе, / а находясь на Западе, стремлюсь на Восток. / Мое тело говорит: если я мужчина, / я хочу быть женщиной, а если я женщина, / то хочу быть мужчиной. / Как трудно быть человеком, а еще труднее — / жить по-человечески. Всем телом я стремлюсь наслаждаться и Востоком, и Западом».

Подобно Западу и Востоку, мужчина и женщина,

принадлежат Богу и, подобно Западу и Востоку, каждый из них являет собой только то, что он есть: мужчина — мужчину, а женщина — женщину. Между тем именно осознание этого различия, ничем, по сути, неустранимого, и позволяет человеку постичь тот замысел, который Бог вложил в мир, сотворив его столь разнообразным: соединяясь друг с другом (как бы вопреки тому различию, которым они наделены), мужчина и женщина и выражают в своем противоречивом единстве самый мир. Мир, который Бог сотворил, подобно художнику, — окуная тростниковое перо в чернильницу.

Эти, пусть и несколько сумбурные, мысли Шекюре придают ее рассказу о процедуре «накладывания мази на раны», к которой, в сущности, она и сводит семейную жизнь с Кара, особое значение. В конце своего монолога Шекюре говорит о двух рисунках, о которых она страстно мечтала всю свою жизнь. Первый — ее портрет, выполненный в европейской манере рисования; второй — миниатюра в стиле старых мастеров Герата, изображающая Шекюре и ее сыновей. Самое удивительно, что в этих двух столь различных изображениях она видит один «рисунок счастья». Орхан, младший сын Шекюре, замечает, что ее мечта о «рисунке счастья» несбыточна, потому что в своем портрете она хочет найти «остановленное время», черту, характерную для миниатюры, а в миниатюре — ту индивидуальность, которую способна запечатлеть только европейская живопись. «Возможно, он прав. Человек ведь ищет счастья не на рисунке, а в жизни. Художники это знают, только нарисовать не могут. Они заменяют реальное счастье жизни счастьем нарисованным», — говорит Шекюре. Однако ее слова не только подтверждают правоту сына, они значат гораздо больше, чем это кажется: то, что не способен изобразить рисунок, содержит самая жизнь, столь противоречивая и парадоксальная. Брак Шекюре и Кара, как бы заключенный в их сексуальной близости, повторявшейся изо дня в день на протяжении не одного десятилетия, в сущности, и являл собой ее «рисунок счастья». Обреченные времени, в ней они и сумели его остановить, воплощая акт творения: ведь Бог создал мир, подобно художнику, — окуная тростниковое перо в чернильницу.

Слом общепринятого порядка жизни, делающий значимым именно опыт существования человека, Памук в «Красном…» показывает в двух аспектах, которые соответствуют основным линиям романа. На линии детективно-искусствоведческой этот слом привязывается к переменам культурно-исторического характера, под влиянием достижений европейской цивилизации медленно, но неотвратимо набирающим ход в Османской

империи. Впрочем, привязка слома общепринятого порядка жизни к такого рода переменам — результат аберрации читательского зрения, возникающий вследствие фокусировки «Красного…» на проблеме отношений традиции мастеров Герата и европейской манеры рисования. Памук дал в романе не одно и не два указания на ошибочность такого понимания. Так, в «эпилоге» Шекюре сообщает, что вопреки пророчествам Зейтина и ожиданиям его братьев-художников, смирившихся с ходом исторического времени и, в частности, с тем, что мир смысла должен уступить место миру образов, в забвении оказалась не только традиция мастеров Герата, но и европейская манера рисования. Эти указания свидетельствуют о чрезвычайно важной для Памука мысли: о том, что жизнь непредсказуема, и сообщества, как и частный человек и подобно ему, обречены опыту своего существования. Об этом свидетельствует и рассказ Лейлека об Ибн Шакире, который, опираясь исключительно на опыт своего существования, позже был признан основателем традиции мастеров Герата — техники создания изображения, в которой приверженные традиции художники видели уже нечто принципиально иное — догматическое соответствие представлению Аллаха о мире.

Последние слова монолога Шекюре посвящены книге, которую должен написать ее сын: «Всю эту историю, которую невозможно нарисовать, я рассказала своему сыну Орхану, чтобы он записал ее…». В сущности, «Красный…» Памука и есть упомянутая Шекюре книга; не зря автор романа и его герой носят одно и то же имя. Между тем указание Шекюре делает необходимым постановку вопроса о структуре романа, поскольку его структура такова, что, будучи создана автором, имя которого читателю хорошо известно, она тем не менее не позволяет обнаружить его присутствия. Очевидно, что структуру «Красного…» Памук создает в контексте проблемы, которую решают герои его романа. Если обобщить проблематику «Красного…», связанную с проблемой отношений традиции мастеров Герата и европейской манеры рисования, можно будет сказать, что контекстом романа является вопрос об отношениях изображения (смысла) и рассказа (образа).

Говоря о традиции мастеров Герата, Эниште говорит, что изображение является добавлением к рассказу; рисунок помогает представить описанное словами и соответственно он не может быть отдельным от рассказа. Именно поэтому изображение, ситуативно существующее вне рассказа, обладает неким универсальным смыслом, — тем самым смыслом, который, согласно представлениям, принятым в рамках традиции, Аллах

вложил в сотворенные им предметы. Об этом Зейтин повествует в рассказе о слепом мастере; в отличие от зрячих художников, именно этот мастер сумел выполнить повеление хана Абдуллатифа, сына Улугбека, собрать книги из разрозненных листов с историями и рисунками: он составил книги по пересказу семилетним мальчиком содержания рисунков — того, что в них изображено. Ясно, что наличествующий в рисунке смысл оправдывает условность (схематичность) изображения и одновременно делает ненужной, точнее, даже табуированной, конкретизацию (индивидуальность) изображаемого на нем. В европейской манере рисования изображение существует без рассказа; точнее, оно и являет собой рассказ. Специфика этого рисунка-рассказа определяется тем, что он изображает не что иное, как образ. Специфика образа напрямую связана с использованием центральной перспективы. Она создает пространственно-временные координаты, которые делают изображаемое динамичным: фиксируя изображаемое в определенной точке пространства и времени, рисунок указывает на то, что оно имеет как прошлое, так и будущее.

Если взглянуть на структуру «Красного…» с точки зрения вопроса об отношениях изображения (смысла) и рассказа (образа), вынесенного в контекст романа, можно будет утверждать, что текст своего произведения Памук конструирует в полном соответствии с его контекстом. «Красный…» есть набор главголосов персонажей, подчиненный целому рассказа, который и являет собой роман; очевидно, что главы-голоса подобны отдельным рисункам-миниатюрам, а самый роман-рассказ, скрепляющий главы-голоса между собой, — книге, выполненной в рамках традиции мастеров Герата. Зависимость глав-голосов от целого романа-рассказа придает им некий смысл, аналогичный тому, которым обладал рисунок в книгах, созданных мастерами Герата и их последователями.

Между тем голоса-главы в «Красном…» отнюдь не вплетены в материю романа-рассказа; собственно говоря, роман совершенно невозможно назвать рассказом, поскольку он не имеет субъекта повествования — рассказчика, позиция которого в большей или меньшей степени могла бы удовлетворять точке зрения стороннего наблюдателя. Та или иная глава-голос представляет только того персонажа, которому принадлежит голос; т. е. персонаж рассказывает о себе — о своей собственной действительности и ни о чем более. Глава-голос фиксирует положение персонажа в пространстве и времени целого романарассказа, и эта особенность превращает голоса персонажей в образы, которые — каждый в отдельности — выступают

самостоятельными рассказами, делающими как бы избыточным самый роман-рассказ. Нетрудно догадаться, что способность представлять самостоятельный рассказ делает главы-голоса подобными рисункам, выполненным в европейской манере рисования.

Таким образом, можно заключить, что текст «Красного…» есть конструкция, которая представляет собой чрезвычайно своеобразный синтез традиции мастеров Герата и европейской манеры рисования. Между тем следует признать, что синтетическое единство конструкции романа Памука, в котором, с одной стороны, акцентируется идея изображения (смысла), а с другой — рассказа (образа), и передает парадоксальный опыт существования человека. В сущности, «Красный…» есть не что иное, как «рисунок счастья», о котором так мечтала Шекюре. Иначе говоря, конструкция «Красного…» с исключительной тщательностью отражает особенности парадоксального мышления. Того мышления, о котором и упомянула Шекюре, ища ответ на вопрос о тростниковом пере и чернильнице: «<…> любовь можно понять скорее не логикой, а нелогичностью такого человека, как я, все время думающего о том, как защитить себя».

Литература

1. Памук О. Меня зовут Красный / пер. с турец. В. Феоновой. СПб., 2002.

Ханну Лунтиала
А. П. Фисун

В романе финского писателя Ханну Лунтиала «Последние сообщения» мы из более чем тысячи sms-сообщений узнаем о жизни топ-менеджера финского отделения Microsoft, Теему, который оставляет работу, чтобы совершить паломничество по местам своей разгульной юности. Путь его лежит через Стокгольм, Амстердам, Париж, Барселону на Восток, на остров Шри-Ланка, где Теему тратит на спасение ста деревень три из четырех миллионов долларов, пропавших со счетов Microsoft. Интересно, что сюжет выстраивается не в тексте, а в сознании читателя, текст — лишь последовательность сообщений, это реплики героев, из которых мы по крупицам творим произведение.

Роману предшествует обращение автора, где говорится о том, что он получил текст sms-переписки почти случайно и что это — материалы расследования, систематизированные полицией. Таким образом, автор слагает с себя обязанности творца, он создает атмосферу собственной безоценочности, оставляя нас наедине с тысячью sms-сообщений. Вообще предисловие можно посчитать достаточно избитым приемом, используемым не один век. Но в постмодернистском тексте обращение к читателю несет совершенно иную функцию. Это не способ обмануть публику, заставив ее поверить в реальность описываемого лишь уверениями писателя. Это — реализация тезиса Р. Барта о «смерти Автора», попытка полного исчезновения, превращения в невидимого бога текста. Имитация жизни достигается иным путем: нет сюжетного или событийного отражения реальности, имитация происходит за счет реорганизации, мутации формы повествования. В качестве иллюстрации можно вспомнить романы-дневники, роман-словарь. В данном случае мы имеем дело с романом-sms-перепиской.

Ткань произведения состоит из сообщений героев, и каждое sms представляет собой отдельный текст, они составляют своего рода мозаику. Естественно, что при таком построении синтагматика текста максимально редуцируется, и мы можем говорить о дискретном повествовании. Для него будет характерна непоследовательность (диалоги Теему переплетаются, они не происходят в режиме «входящее — исходящее» сообщение, на какието sms ответ приходит незамедлительно, а на какие-то — много позже). Нет и привычной непрерывности — иногда Теему

не отвечает несколько дней, и некоторые входящие сообщения теряют свою актуальность. Читатель погружается в систему текста, лишенную исходных координат, его движение не обусловлено авторской волей, а структура повествования представляет собой ризому — любая точка пространства текста может оказаться его центром. Читатель, проникая в пространство романа, как раз и оказывается точкой притяжения осколков повествования («…читатель — это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст» [2, 390]). Нелинейное повествование здесь достигает своего апогея, ориентированное на клиповое мышление, оно подстроено под структуру сознания современного читателя. Череда sms подобна сменяющимся кадрам, складывающимся в нашем представлении в определенную картину, у каждого в свою. В одном из своих интервью Милорад Павич говорил, что есть мириад способов прочесть «Хазарский словарь», но ими никто не пользуется. Можно сказать, что Павич жаловался на неактивность читателя, выбирающего классический способ прочтения. Роман «Последние сообщения» не ставит нас перед такого рода выбором, потенциальное множество здесь переходит из внешнего фактора (воля читателя, способ прочтения) в фактор внутренний. Именно в нашем сознании возникает возможность нескольких вариантов сюжета. Благодаря дискретности повествования достигается максимальная открытость произведения. Текст выходит за рамки сказанного, и читатель вовлекается в процесс непрерывного домысливания сюжета. Это борхесовский «сад расходящихся тропок»: от того, какое мнение ты приобретешь о герое по ходу романа, зависит и финал. В конце романа читатель остается на распутье, так как возникает несколько финалов. И встает вопрос, умер герой от рака легких, выполнив свою благотворительную миссию, или оставшийся миллион он потратил на операцию в Кувейте, о которой ему говорил друг Рокка, а его молчание — знак того, что он теперь живет под другим именем, умерший для родных. Есть и еще один вариант: Теему собирался сделать операцию, но не успел. Все варианты равны в своих правах, все варианты равнодоказуемы и равнонедоказанны, и как раз читатель, отягощенный правами главного арбитра, ведет счет этой игры. Таким вот образом исчезнувший повествователь поселяется в читателе и вводит свой текст в реальность. Можно сказать, что у этого романа нет сюжета в привычном понимании, а есть лишь множество интерпретаций выстраиваемого текста.

Автор не дает оценку героям, не характеризует их прямо или косвенно своим словом. В тексте вы не найдете описания

внешности, характера, нет и внутренних монологов героев, но тем не менее действующие лица не ходульные персонажи, они представляются нам живыми людьми, наделенными определенным набором качеств. Получается, что читатель составляет характеристику героев лишь на основе их собственной речи. Например, Рокка, рассказывая о себе, старается спровоцировать на это же и Теему; Лииса, сестра героя, обсуждая с ним лишь собственные проблемы, пытается найти в брате надежную опору. Немаловажно и графическое оформление сообщений. Читая первое сообщение Кайсы, матери Теему, мы понимаем, что перед нами человек, оторванный от современной коммуникативной действительности: прописные и заглавные буквы в ее сообщении поменяны местами. Пекка, друг Теему, фонтанирующий энергией архитектор, пишет свои сообщения исключительно большими буквами, пренебрегая знаками препинания, когда же он смертельно пьян, он исключает и пробелы. Благодаря такому оформлению создается образ нетерпеливого, чрезмерно активного человека. Сообщения главного героя всегда предельно ясны и открыты. В конце романа он пишет одинаковые sms трем людям: жене, сыну и другу. Герой смертельно болен и лишен сил, его усталость и выражается в рассылке одинаковых sms самым важным для него людям. И если графическая оформленность сообщения является характеристикой персонажа, то его повторяемость — это характеристика внутреннего состояния.

Мир sms-переписки героев — мир глубоко интимный, лишенный лжи и фальши. Но в это внутреннее пространство часто вмешиваются внешние, негативные факторы, такие как требования шантажистов, информация об убийце, угрозы ревности с неизвестного номера. В своем обращении к читателю автор говорит о том, что вопрос морали — главный в сложившейся ситуации. Можно сказать, что «Последние сообщения» — роман о дружбе, равноправии, почтительном отношении к людям, о помощи им, но с другой стороны, это роман о зависти, недоверии, подозрении и жадности. Получается некая бинарная оппозиция: мир, поделенный на негативный и позитивный полюса, которым соответствуют внешний и внутренний миры героев. Роман Ханну Лунтиала только благодаря необычности повествовательной манеры, дискретности нарратива, мы можем отнести к постмодернистским произведениям. Внутренняя же сторона романа построена на классических представлениях о добре и зле, чести и долге, она лишена иронии, столь необходимой постмодернизму, а игра автора с читателем основывается на желании сотворчества.

Литература

1. Лунтиала Х. Последние сообщения / пер. с фин. М. Федорова. М., 2008.

2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.

Милорад Павич
А. В. Мусиенко

Изначально жаргонное словечко «барокко» использовалось португальскими моряками для обозначения бракованных жемчужин неправильной, искаженной формы. Сегодня термин «барокко» используется и как обозначение главенствующего стиля в европейском искусстве конца XVI — середины XVIII вв., и как метафора в смелых историко-культурных обобщениях: «эпоха Барокко», «мир Барокко», «человек Барокко», «жизнь Барокко». В каждом историческом периоде развития искусства случается свое «барокко» — пик творческого подъема, концентрации эмоций, напряжения форм. Исследователи говорят и пишут о качествах барочности как неотъемлемом свойстве отдельных национальных культур и исторических типов искусства. Испанский философ Х. Р. де Вентос предложил термин «необарокко» для обозначения состояния современного западного общества, подчеркивая тем самым связь двух эпох и наличие общих признаков в произведениях искусства XVII в. и XX в. [3].

Барочность — более чем стиль барокко. Это своеобразный творческий импульс, циклично повторяющийся на протяжении всей истории искусства в любых его проявлениях [4]. Нас интересует хорошо заметная барочная окраска рассказов современного сербского писателя Милорада Павича. Какие именно черты барочной поэтики присутствуют в его творчестве, мы попытаемся выяснить на примере трех рассказов: «Долгое ночное плавание», «Два студента из Ирака» и «Инфаркт». Для начала выделим главные особенности литературного барокко:

1) ощущение неустойчивости и беспокойства, беззащитности человека перед судьбой;

2) внутренний драматизм и эмоциональная напряженность, вызванные глубинным чувством призрачности, неподлинности бытия, скрывающимся за демонстративным благополучием и легкостью;

3) идея «жизнь есть сон»;

4) контрастность: сочетание утонченности и грубости, аскетизма и гедонизма, науки и мистики;

5) диктат формы, витиеватость и усложненность речи, избыточная метафоричность;

6) восприятие события как простой условности, чистого символа, лишенного содержания и исторического измерения;

7) взаимопроникновение жанров, размывание их прежних

границ и принципов;

8) обращение к мифологическим, библейским, историческим сюжетам;

9) игровое начало.

«Долгое ночное плавание» — небольшой, но очень динамичный рассказ, целиком построенный на контрастах, — как на уровне содержания, так и на уровне формы. Действие происходит в XVII в., во время расцвета барокко. Завязка сюжета напоминает средневековую пастораль: воин и юная пастушка случайно встречаются на просторах далматского Загорья, и красавица Велуча с первого взгляда влюбляется в красавца Павле. Но романтический пафос быстро и резко снижается, сменяясь грубым натурализмом: солдат, обесчестив и покалечив девушку, продает ее на судно в качестве проститутки, причем обезумевшая от страха Велуча не осознает, что с ней происходит. Девушка на всю жизнь остается слепой, глухой и влюбленной в Павле. Каждого нового мужчину Велуча принимает за своего возлюбленного, а когда поток посетителей иссякает, девушка от горя бросается в море. Потерявшая все связи с внешним миром Велуча погибает от своей личной, несуществующей трагедии, так и не вернувшись в реальную жизнь. («*Мой Павле Шелковолосый за все эти долгие годы ни разу не обманул меня, по десять раз за ночь приходил ласкать, ложась рядом. Теперь он больше не приходит*»).

Налицо мотив беззащитности, беспомощности человека перед судьбой: Велуча, символ красоты и молодости, становится жертвой случая, войны, человеческой жестокости. Ее слепота не ведет к духовному прозрению, как это было у Софокла или Шекспира, — наоборот, героиня безнадежно погружается в иллюзии. Трагическая двойственность происходящего ярче всего изображена в эпизоде, когда глухая Велуча играет на беззвучной свирели: в ее мире музыка звучит, хотя внешне эта игра совершенно бессмысленна.

Жизнь Велучи после встречи с Павле подобна сну, но в этом есть и положительные стороны: девушка не осознает своего несчастья, кроме того, ей не страшны «дурные» болезни «зрения и слуха», для остальных являющиеся смертельными. Конечно, речь здесь идет не только о венерических болезнях — Велуча здорова духовно, несмотря на окружающую ее грязь. Писатель мастерски показывает шаткость, несостоятельность человеческих оценок: с точки зрения христианской морали Велуча, ставшая проституткой, является грешницей, но на самом деле она невинная жертва, которая не понимает, что с ней происходит. Так один тот же объект при перемене освещения приобретает различные формы.

Образ Павле построен на противопоставлении красоты и бесчувственности, которую автор подчеркивает физической неспособностью различать вкус («*он потерял способность различать вкус, и ему стало безразлично, держит ли он во рту женскую грудь или фасоль с огурцами»)*. Нельзя сказать, что этот персонаж является воплощением абсолютного зла: в Павле нет коварства, но сильно грубое животное начало. Он действует спонтанно, не задумываясь над своими поступками. Зло, скорее, воплощает война, далекая (мы не слышим стрельбы), несколько абстрактная, но дающая реальные последствия: вынужденный постоянно убивать, Павле привык к человеческим страданиям и уже не замечает их. Хотя его душа — «огромная» и богатая, лучшие ее качества в условиях постоянной войны не проявились: «*Огромная и незнакомая душа стояла перед ней, распятая на сторонах света, как растянутая шкура, и пустая, как ночь, но на самом деле в ней, как в ночи, лежали города и леса, реки и морские заливы, женщины и дети, мосты и суда, а на дне, совсем на дне, крошечное и прекрасное тело этой души, которое катило ее наверх, как огромный камень».*

Что касается главенства формы над содержанием, то эта особенность, безусловно, характерна для данного рассказа. Он написан выразительным, ярким языком: литературная речь приправлена просторечиями («*С этими словами Павле Шелковолосый вышел на большую дорогу, красивый, как икона, и по уши в крови, как сапог»)*, а романтические метафоры перемежаются с натуралистичной трактовкой деталей («*В тот день в горах он встретился с Велучей, пастушкой, которая жила без отца, с матерью и сестрами, и никогда не видела мужских яиц, разве что у барана, да и то в жареном виде, а мужчину встречала только на дукатах. Когда из леса перед ней появился Шелковолосый Павле, со сплетенными вместе косичкой и усами, девушке показалось, что ей улыбается солнце»)*. Реальность в рассказе изображена условно, пейзаж и интерьер практически отсутствуют. Павич создает эффектный, но иллюзорный, эфемерный мир; хитросплетение метафор и антитез лишено правдоподобия. Иногда и вовсе создается впечатление, будто текст создается магическим сцеплением звуков и слов, бессмысленным в своей основе. Например, описание ветров, к которым обращается Велуча, умоляя подарить ей ребенка: «*Она молила Западняк, или Горник, на котором пишут то, что хотят забыть; и Бурю, при которой продают честь слева, чтобы сохранить ее справа; <…> Чух, дитя ветров, который может во сне освободить горбуна от горба и повесить тот на ветку клена; и Модрик, который дует через день и может захлебнуться в половнике с вином».*

Разобраться помогает интуиция, фантазия и сам Павич, который в одном из интервью признается: «Как писатель, я очень интересовался балканской мифологией. Это, разумеется, перешло в мои романы: в них много загадок, поговорок, они насквозь мифологичны» [5]. Вероятно, и здесь писатель обращается к устному народному творчеству, однако он не воспроизводит существующие поговорки, а конструирует по их модели собственные, авторские приметы, создавая некий псевдофольклор.

Текст очень «густо замешан»: как в барочном орнаменте, здесь совершенно нет пустого пространства, все заполнено образами, символами, метафорами, порой не имеющими отношения к развитию сюжета и выполняющими чисто декоративную функцию. Композиционно некоторые элементы текста непропорционально велики по сравнению с целым: перечень ветров, которым молилась Велуча, в масштабах рассказа столь же длинен, как Гомеровский список кораблей, и в отличие от «Илиады» здесь ни смысловой, ни композиционной необходимости в этом нет. Громоздкие перечисления характерны для литературы Барокко: похоже, писатель осознанно отсылает нас к XVII в., используя этот прием.

Рассказы Павича — это изящество в сочетании с математическим расчетом. Несмотря на обилие «украшений», в основе своей они имеют четкую структуру, «кристаллическую решетку» [2], в них есть ритм, композиционный центр (в рассматриваемых текстах это «встреча со злом»). Сюжет чаще всего прост, он может и вовсе отсутствовать («Рассказ о святом Савве»). Но есть и сложные «сюжетные» вещи, как, например, рассказ «Два студента из Ирака».

Композиция рассказа выстроена по принципу фракталов. Если увеличить маленькую область любого сложного фрактала, а затем проделать то же самое с маленькой областью этой области, то эти два увеличения будут очень похожи в деталях, но не будут полностью идентичными. Так и в данном рассказе: элементы сюжета, трансформируясь, повторяются на разных уровнях текста, образуя временную и пространственную матрешку.

Так, мифический город Зевгар, который преследует героев в виде навязчивого сна, в конце концов воплощается в реальность в виде настоящих каменных зданий, «выращенных» студентами из увеличенных букв шумерской поэмы. При этом происходит и материализация речи: древние стихи превращаются в современный город. Не потеряны даже очертания мошек, налипших когда-то на лошадиную кровь, которой написаны буквы — на их месте теперь люди, прибитые к стенам нового Зевгара

мощным потоком красного дождя.

Шахматная партия повторяется в виде реального события: доска превращается в клетчатый пол больницы Тии Мбо, а борьба белых и черных фигур — во встречу девушки с солдатом. «Черная фигура» побеждает, а Тия Мбо остается слепой — здесь проявляется явная сюжетная параллель с рассказом «Долгое ночное плавание». Тема хрупкости, беззащитности добра, воплощенного в женщине, перед злом, источником которого является война, становится лейтмотивом обоих рассказов.

Интересен прием овеществления метафоры. *«— Иногда, — сказала она, — мне кажется, что мои глаза просто сроднились с этим бокалом, мой взгляд быстрее всего и легче всего отдыхает, когда останавливается на нем, его зеленый цвет сливается с зеленым цветом моих глаз…»* — так говорит Тия Мбо в первой части рассказа. В третьей части происходит буквальная реализация ее фразы: солдат, ворвавшись в больницу, где работает девушка, выкалывает ей глаза этим самым бокалом: «*Солдат повернулся, схватил со стола зеленый бокал, разбил его и осколком выколол девушке глаза…».* Этот прием имеет давнюю традицию, характерен он был и для эпохи барокко, когда метафора экстраполировалась на все пространство произведения, становясь образом мира. Такая метафора организовывала все уровни текста, сближала далекие реалии. Использование реализации метафоры, буквального воплощения языкового выражения отсылает к мифу, т. е. мышление, склонное к буквальному прочтению метафор, трактуется как мифологическое [7].

Повторяющиеся элементы придают повествованию ритмичность. В результате того, что повторы используются не только в пределах одного произведения (некоторые словосочетания, а то и целые предложения, кочуют из рассказа в рассказ), граница между текстами растушевывается, и рассказы стягиваются в своеобразный диптих, хотя каждый из них является самодостаточным произведением.

В рассказе «Два студента из Ирака» ярко выражено игровое начало. Научные лекции по теории архитектуры сочетаются с мистикой, прошлое переплетается с настоящим, а сон — с реальностью. Запутанный сюжет представляет собой довольно сложную конструкцию, головоломку, которую, однако, можно и не решать. Как нам кажется, в первую очередь проза Павича рассчитана на эмоциональное восприятие. «*Внутренняя сторона ветра та, что остается сухой, когда ветер дует сквозь дождь»* — подобные прекрасно-туманные изречения встречают читателя практически на каждой странице любого его произведения.

Внешне это проза, но по существу — поэзия, как мышление и изложение образное, рассчитанное не столько на ум и логику, сколько на чувство и воображение [8]. Безусловно, в его рассказах есть, над чем подумать, можно обнаружить философский подтекст, исторические параллели — допустимы разные варианты прочтения, но сам Павич призывает своих читателей следовать за музыкой слов и полагаться не столько на интеллект, сколько на интуицию [6]. Важно, что для многих западноевропейских барочных поэтов были характерны новаторские поиски выразительных средств, прежде всего в сфере музыки речи, способных непосредственно передать звучание эмоций [1].

В обоих рассказах Павич использует свой излюбленный прием — гиперболизацию, переходящую в гротеск. В основном это касается образов героев: Велуча не просто наивна, она тотально наивна; Павле бесчувственен настолько, что не различает вкус еды; у Тии Мбо каждая грудь размером с человеческую голову, мало того, «на каждой груди у нее по человеческому лицу». С помощью подобных преувеличений писатель добивается большей выразительности, рельефности в образах персонажей, но при этом они теряют реалистичный человеческий облик. «Инфаркт» в этом отношении — наиболее реалистичный рассказ. Главный герой — нормальный человек с нормальными психическими реакциями. Он оказывается в ситуации соединения сна и реальности (заметим, что сон как сюжетообразующий мотив присутствует во всех трех рассказах). Вновь начинается игра с пространством и временем: два мира, существуя параллельно, зависят друг от друга, и гибель человека во сне должна повлечь за собой его смерть в реальной жизни. Сюжет повествования задан народным поверьем: плохой сон нужно рассказать кому-нибудь, чтобы он сбылся на словах, а не на деле. Доверившись этой примете, герой изливает душу своему другу, однако сон все-таки отчасти сбывается: хотя главный герой избегает смерти, у его собеседника случается инфаркт.

Смерть человека в рассказе не трагедия, а всего лишь элемент ребуса, часть игры; работает барочный принцип эстетизации всего, на что падает взгляд: даже смерть изображена так, что мы ее не узнаем и не пугаемся.

Как и в остальных рассказах, здесь происходит роковая «встреча со злом», персонифицированным в образе мужчины, и главный герой вновь оказывается совершенно беззащитным. Во сне он бежит по людной улице, завернувшись в одеяло — этот образ очень точно передает ощущение слабости и уязвимости человека.

Произведения Милорада Павича представляют собой игровое пространство, в котором происходит свободное движение смыслов. Во всех трех рассказах присутствует мотив сна как иллюстрация барочной идеи «жизнь есть сон». Для писателя характерно обращение к мифологическим и библейским образам (потоп), а также к теме войны и смерти. Красной нитью через все рассказы проходит мысль о недолговечности всего прекрасного и беспомощности человека перед судьбой (хотя при всей драматичности описываемых событий автор сохраняет позицию отстраненности).

Но главное, что сближает тексты Павича с барокко — их формальная, эстетическая сторона. Павич — мастер словесных эффектов, детали в его произведениях самоценны, изощреннейшая техника подчас затмевает содержание. Для его прозы характерны выделяемые как отличительные признаки стиля барокко витиеватость, «плетение словес», контрастность, избыточная метафоричность и тяжеловесные перечисления. Все это позволяет говорить о поэтике барокко как совокупности художественно-эстетических и стилистических качеств, определяющих своеобразие произведений Милорада Павича.

Литература

1. Виппер Ю. Б. О разновидностях стиля барокко в западноевропейских литературах XVII века [Электронный ресурс]. URL: http:// www.philology.ru/literature3/vipper-90f.htm

2. Генис А. А. Последний византиец [Электронный ресурс]. URL: http://www.khazars.com /ru/

3. Грицанов А. А. Постмодернизм: энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: http://www.infoliolib.info/philos/ postmod/neobarocco. html

4. Карпентьер. А. Концерт барокко. М.: Радуга, 1988.

5. Павич М. Архипелаг Павич // Иностранная литература. 2002. № 2 [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/ inostran/2002/2/pm.html

6. Павич М. Библиотека для талантливых читателей // Иностранная литература. 1997. № 8.

7. Синицкая А. В. Метафора как хронотоп [Электронный ресурс]. URL: http://krzizanovskij.narod.ru/slova_sin.html

8. Тамарченко. Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения [Электронный ресурс]. URL: http://www. infoliolib.info/philol/ tamarchenko/hr9.html

Наше время как литературная эпоха
А. В. Татаринов

Впервые за последние века литература оказалась в положении впавшей в немилость падчерицы, когда формальные родственники указывают ей на скромное, не самое светлое место и заводят длинные речи о кризисе, из которого уже не выбраться. Они готовы признать: было царство литературы, серьезной власти художественной словесности. Было, но прошло! В пространстве множества новаторских публицистических жанров, в контексте неизвестных ранее удовольствий и средств насыщения времени актуальными сюжетами не так уж много шансов у психологического романа или лирического рассказа.

Не способствует сохранению высокого статуса литературы и значительное число мастеров словесности, уставших от явления, которое за неимением лучшего слова принято называть «постмодернизмом». Литературоведы и критики часто образуют депрессивно настроенный хор, поющий о кончине великого реализма, об утрате национально ориентированных гениев, о недобросовестных играх, превращающих писателей новейшего времени в безнравственных экспериментаторов, управляющих «деконструкцией» и «корректирующей иронией», «кризисом метарассказов» и «эпистемологической неуверенностью».

Сейчас литература — вне центра эпохи. Она не там, где смотрят и слушают миллионы. Можно указать на Дж. Роулинг и Д. Брауна, П. Вербера и П. Коэльо, но массовость, в границах которой вращаются тексты указанных стратегов, лишь показывает, что это не совсем литература. Это нечто другое, требующее экранизаций и компьютерных игр, имитационной метафизики, механического мифологизма и обязательной проектности, включающей автора в объемные контексты *купли/продажи*.

Нет сейчас Байрона и Лермонтова, Флобера и Достоевского, Камю и Шолохова. Авторитеты уменьшились в размерах, а то и вовсе исчезли. Все *литературные боги* остались в прошлом. Ни один из художественных миров не прошел процедуру канонизации, и каждый остался относительным в ряду столь же относительных образов и моделей существования.

Иногда приходится слышать: самая значимая фигура современного литпроцесса — аргентинец Хорхе Луис Борхес. Он ушел в 1986 г., но метод его пребывания в границах словесности действует безотказно: *версия сильнее истины, к тому же*

отсутствующей. Действительно, *власть Борхеса* — важная примета нашей эпохи: *в пространстве культуры нет места унынию, но, интересуясь многим, почти всем — не верим ни во что, ибо даже богословие — область фантастической литературы*. Это *неверие* — общая интуиция времени или мысль писателя? Или состояние читателя, скептически реагирующего на любые попытки автора нечто утвердить как существующее объективно?

У. Эко, один из координаторов современного гуманитарного движения, говорит об «отсутствующей структуре»: искать, но не находить — вот позитивный смысл ключевых культурных процессов. Чем больше приближаемся к Богу, истине и ядру существования, тем больше убеждаемся, что они не определимы, принципиально апофатичны — вплоть до исчезновения, самого настоящего отсутствия. Тут логика встречается с пустотой, в которой все возможно. Конечно, это не пустота нравственного падения (Запад хранит гуманизм!), а новый мир без априорно существующих смыслов, религиозно-философских прежде всего.

Жаль, что в этой пустоте (по-своему актуализирующей творчество) царит методологическая вялость. Когда-то за души читателей боролись классицизм и барокко, романтизм и реализм, натурализм и символизм, экзистенциализм и сюрреализм. Сейчас практически *каждый писатель сам себе метод*, но для единства литературного процесса, для выделения в нем доминант явно не хватает общего поля литературнотеоретической борьбы, которая могла бы способствовать здоровой централизации потоков словесности. Несколько иная ситуация в России, где есть и «новый реализм», и «новый модернизм».

Но пока стараемся говорить о времени без границ и национальной специфики. И закономерно отмечаем: поэзия, в массиве своем ушедшая в Сеть и размытая по разным порталам, перестала быть той силой, которая 50 лет назад собирала стадионы и казалась нашим предшественникам достойным конкурентом *физики*. Поэтов много, едва ли не каждый студент филфака может писать сносные стихи. Файлы персональных компьютеров терпеливых гуманитариев распухают от новых строк. Но — нет у этих творений общей жизни. Выделяются на общем фоне В. Емелин, Н. Краснова, А. Витухновская. Но разве могут *создать памятник* их стихотворения? А недавно почивший Д. Пригов или здравствующий Л. Рубенштейн — затмят ушедших в историю Ю. Кузнецова или И. Бродского?

Сейчас во всемирном литературном процессе господство прозы. Не всей прозы, а одной из ее жанровых форм: ныне безраздельное царство романа — следствие подсознательной тоски по целостности, по масштабно явленному мировоззрению,

способному сообщить читателю: базовые вопросы, имеющие прямое отношение к онтологии нашего существования, могут быть решены! О. Фрейденберг, М. Бахтин, В. Кожинов, Ю. Селезнев сообщают о «незавершенности» и «открытости» романного жанра, о его психологической соотнесенности с Евангелием, в котором побеждается внешняя культура *фарисеев*, готовых рационально подмять бытие фактом незыблемого Закона.

Еще дальше идут западные романисты и теоретики — М. Кундера, например: когда исчез Бог, бывший в Средневековье своей *родной силой*, на его место пришел роман — образ относительности и вариативности в контекстах, не терпящих однозначного истолкования. Там, где все насущные вопросы решали святые, воплотился Дон Кихот. Кто он — юродивый или сумасшедший, «испанский Христос» (Мигель де Унамуно) или пародия на бесполезное благородство, рождающая вселенский смех? Роман — это его суть! — не дает ответа, оставляя читателя один на один с пустотным миром, где надо рождать смысл в исключительно персональном усилии, не имеющем ценности, признаваемой всеми.

Нет авторитетных учителей, и сам феномен учительства в литературе остыл, перестал быть важным. Надо отметить очевидный кризис общезначимой эпичности: давно нет всеми признанного противостояния систем. *Георгии* и *драконы* увяли в отсутствии общего поля, где они могли бы встретиться, защищая ценности Творца и его противника. Вместо героических эпосов, все-таки сохранивших свои позиции в XX в., нас прессингует персональная камерность повествования — авторские эпосы, часто вместо хтонических чудищ, сталкивающие читателя с пустотой и унынием, тьмой и фатальным оледенением души.

Мир погряз в каком-то расслабляющем единстве, словно за политической борьбой мировоззрений и катастрофической встречей систем следует единение в мысли об отсутствии стратегического противника. На глазах мельчает биография современного писателя: где вы, Уайльды и Керуаки, Пастернаки и Солженицыны, Бодлеры и Маяковские? Жизнь современного мастера словесности скромна, аутична в своей не страшной индивидуализации. Печать личной судьбы, когда-то трагической, теперь требованием не является.

У нас активно, создавая в год по два-три околобиографических текста, суетится Э. Лимонов, во Франции — Ф. Бегбедер. Первый — опытный революционер в контексте собственного, тщательно координируемого фаустианства, второй — рекламщик-философ, позволяющий себе длинные речи о кризисе цивилизации, произносимые в пространстве

персональной ненормативности. Беспорядочный секс, наркотики, веселое безверие и, конечно, обнаженная душевность — кстати, тяготеющая к русской. И нескрываемая — что у Лимонова, что у Бегбедера — тяга к повседневности, к приятной протяженности повествования, откровенное самолюбование, часто мешающее читателю по-настоящему *встретиться с героем*.

Двадцатый век прошел под знаком явного или скрытого присутствия цензуры. С одной стороны, она мешала раскрыться многим темам, идеологией давила на развитие повествования. С другой стороны, была в ней и дисциплина — знак внимания государства к слову, от которого ждут многого, многого и опасаются. Современная литература напоминает одного из героев романа М. Елизарова «Pasternak», которому отец на дни рождения дарил официальное разрешение произносить все новые и новые матерные слова, расширяя горизонт сына. Когда злые конструкции кончились, выяснилось, что ребенок давно вырос и вполне готов властвовать над отцом, напрочь забыв о традициях почитания старших.

Бесцензурная литература — феномен *перехода границы*. Никто не остановит, не осудит, а, может быть, даже и не заметит. Но если и осудит, то на пользу, так как никто не отменял рейтинги, определяющие объемы продаж, движение литературной материи по финансовым коридорам. *Перешедшие границу* — это может быть и недопустимая лексика, и безумный сюжет, и дикий авантюризм авторской позиции — чувствуют себя победителями, преодолевшими табу, нашедшими новые формы свободы. Но читатель знает: часто эти переходы больше похожи на *спорт*, на специально устроенное соревнование с личными комплексами, на риторический эксгибиционизм, приносящий формальный успех.

Есть в новейшей *бесцензурности* еще один психологический фактор. Писатель видит себя в мире, где вроде бы после тяжелых мировоззренческих схваток воцарился некий общий образ существования — демократически организованная вселенная, в которой свобода, проповедуемая как единая политика современной цивилизации, совпадает с ценностями литературы как рода словесной деятельности.

На деле оказывается несколько иначе: свобода индивидуума часто пересекается с пустотой. И здесь, в точке этой встречи, происходит коррекция достигнутых высот. Человек начинает ощущать недосказанность и недоказанность правды, словно в стерильной от власти атмосфере появляется необходимость утверждать свой, сугубо личный, авторский образ мира, настаивать на его верности и благих перспективах. Отсутствие цензуры в данном контексте порождает стремление писателя

сказать нечто такое, что не растворится в равнодушии масс, в молчании самого мира, отказавшегося от стержня.

В общей, освобождающей от многих былых обязанностей пустоте, при отсутствии объективного рая и столь же объективного ада, многие мастера словесности начинают предлагать варианты *неомодернистской полноты* — образы персональных вселенных, имеющих законы, способные поспорить и с безграничным гедонизмом, и с тем неагрессивным, продуманным до последних знаков атеизмом, ставшим нормой западной цивилизации.

Только что указанный процесс больше характерен для отечественной словесности. В литературе Запада поддержка пустоты (как одной из самой изощренной и при этом беспафосной формы свободы) обусловлена одним важным комплексом, который мы склонны называть *страхом тоталитаризма*.

Романы Дж. Барнса и М. Уэльбека, И. Макьюэна и М. Кундеры, Ж. Сарамаго и К. Райнсмайра, У. Эко и П. Брюкнера говорят об одном — разными по силе и степени изящества словами: человек может быть атакован мифологиями и религиями, навязчивыми философиями и опасными политическими системами, рекламными проектами, концепциями истории и даже брачной духотой, способной превратить личную жизнь в маленький, но по-настоящему существующий ад. В перспективе этих атак и других разновидностей *тоталитаризма* западные писатели рисуют нам принципиально одинокого человека, умеющего оградить себя от потенциальных зависимостей. «Дайте прожить спокойно, не терзайте нас внешними обязанностями перед сверхчеловеческими системами. Оставьте нам нашу нестрашную печаль и желание тихо уйти в свой час, без скорби и стенаний», — такая риторика у героев новейшей прозы встречается часто.

Литература настоящего времени не может обходиться без архетипов прошлого, создающих необходимые мосты между эпохами и психологическими типами разных духовно-социальных пространств. К своей классической религии Европа XXI в. не испытывает большого интереса, следовательно, *архетип Христа* крайне редко оказывается в границах нового романа. *Дон Кихот* — еще один образ одухотворенной жертвы, способной атаковать скучающего обывателя — также редкий гость на страницах сейчас создаваемой прозы. И с *Фаустом* есть плохо решаемые проблемы: слишком ярок, безграничен в желаниях и творчески одержим герой Гете для литературы рубежа тысячелетий. Слишком *тоталитарны* Христос, Дон Кихот и Фауст для человека нового

времени.

Много *гамлетовского*, но тоже в инверсионных вариантах. От созданного Шекспиром архетипа остались разрастающаяся рефлексия, умение подводить безрадостные итоги, беседовать с *Йориком*, если понимать под этим самым знаменитым черепом воплощенную мысль о пустотном значении смерти, равняющей судьбы человеческие. Гамлетовской решимости до конца бороться со злом или хотя бы найти *своего Клавдия* сейчас значительно меньше.

Вот и получается, что *пришествие Гамлета* (новейшая русская литература — не исключение) способствует появлению эпоса нового типа. Бледнее становятся межчеловеческие конфликты, не легко отыскать оптимистическое признание бытия безусловным благом, героические схватки *добра* со *злом* — не самый популярный сюжет. Разнообразные встречи с небытием — эпицентр современной художественной словесности.

Есть ли у этого концептуального для новейшей литературы охлаждения национальные, типично английские или бесспорно французские смыслы? Чаще приходится говорить не о сохранении национально-культурной специфики, а о желании автора создать *интернациональный, международный* роман, который будет спокойно, профессионально переводиться и окажется востребованным в самых разных регионах. Так работают К. Исигуро, Х. Мураками, У. Эко.

Интернациональность — обязательный принцип массовой литературы, использующей интеллектуальные контексты для создания сюжетов, совмещающих жанровые признаки притчи, триллера, публицистического описания, а иногда и своеобразной экскурсии по интересным местам. Здесь П. Коэльо, П. Вербер, Д. Браун. Впрочем, и британские (Дж. Барнс и И. Макьюэн), и французские (М. Уэльбек и П. Киньяр), и немецкие (П. Зюскинд и Г. Мюллер), и австрийские (К. Райнсмайр и Э. Елинек) писатели делают ставку на *всемирного* читателя. Во «Французском романе» Ф. Бегбедера значительно больше *общеевропейского* (хотя бы в объемной каталогизации фильмов, песен, имен писателей), чем имеющего отношение именно к Парижу в его неповторимости.

Можем ли мы в контексте разрастающейся *всемирности* художественной словесности говорить о национальной специфике нашей новейшей литературы? Сохраняется ли *русское* в потоке интернациональных образов?

Ответ должен быть положительным. Прочитав пять понастоящему серьезных западных романов (например, «Предчувствие конца» Дж. Барнса, «Карту и территорию» М. Уэльбека», «Солнечную» И. Макьюэна, «Свободу»

Дж. Франзена, «Беременную вдову» М. Эмиса), сразу чувствуешь удивительное единство онтологий, фундаментальных представлений о бытии указанных писателей. При естественном своеобразии стилей и судьбы героев (правда, в меньшей степени) в романах царит общая уверенность в том, что говорить о Боге, бессмертии души и метафизических контекстах существования человека просто неприлично. *Бог умер* настолько очевидно, что не осталось даже стрессовой реакции, невроза, вызванного представлением о собственной конечности, неучастии в воскресении, которое переходит в область мифологии, изгоняемой психологическим повествованием о герое наших дней.

В новой русской прозе метафизическая тревога, вызванная незнанием окончательного слова о судьбе человека, остается неисцеленной. Более того, писатели тянутся к религиознофилософским речам, словно именно в них хотят утвердить подлинную серьезность своих текстов, часто страдающих от надуманных, механических сюжетов.

Можно оценить произведения В. Пелевина как систему постмодернистских приемов, но нельзя не заметить, что диалоги о мироздании, об отсутствии/присутствии души и возможном спасении мыслящего субъекта от разных форм ада занимают в пелевинских текстах значительное место. Трудно заподозрить в присутствии религиозной веры В. Сорокина, но гротескное обсуждение национальной метафизики переходит из одного текста в другой, формирует пространство и гностической «Трилогии», и антиутопического романа «День опричника».

Что общего у В. Личутина и В. Шарова, П. Крусанова и М. Шишкина, Ю. Мамлеева и А. Иличевского, М. Елизарова и Д. Быкова, Е. Водолазкина и М. Гиголашвили, В. Галактионовой и М. Кучерской? *Лишняя* (для западного *аристократа* литературы) суета вокруг христианских проблем, желание и в авторском слове, и в движении героев высказаться о Боге, о его русском облике и разнообразных кризисах, в которые попадает священное имя. Разумеется, речь не идет о торжестве православия в отечественной литературе XXI в. Но художественный эксперимент, предусматривающий постановку сакральных проблем, во многих случаях становится обязательным.

Еще один фактор несовпадения новейшей русской и западной прозы — философия истории. Интересуют ли современных западных писателей *английская идея* или *идея французская, немецкая* и *даже американская*? Похоже, что споры об истории здесь стихли, так как обретено единство в понимании человека, который в относительной тишине своего повседневного, *бытового*

бытия выше любых форм идеологии и политики. Западного писателя могут интересовать проблемы перенаселения или глобального потепления, но и они лишь фон для реализации проблемы личности, погруженной в рефлексию о своем сугубо личном пути, как правило, кризисном. Эпические битвы систем, противостояние святых и демонов, шумные битвы полярных идей — для массовой литературы.

Историософия — интерес, боль и игра нашей литературы. Стоит прочитать любой роман А. Проханова, чтобы сделать закономерный вывод: история не только не завершилась, как во многих зарубежных текстах, а, наоборот, достигает кульминационной точки, когда воплощение Бога и дьявола в духовнополитических событиях современности заметит даже идейно слепой обыватель.

Да и классическое для русской жизни противостояние «славянофилов» и «западников» в литературном процессе сохраняется. О национальной истории, о судьбе России, о ее бесконечной войне с Западом говорят все мастера слова. Конечно, говорят по-разному, творчески развивая давно сформировавшиеся «патриотический» и «либеральный» архетипы.

На одном фланге (при всех различиях художественных систем) А. Проханов и З. Прилепин, Ю. Мамлеев и С. Шаргунов, П. Крусанов и Г. Садулаев, П. Краснов и М. Елизаров, В. Личутин и И. Абузяров, В. Галактионова и Л. Сычева, Ю. Козлов и М. Кантор. На другом фланге (ясно, что поэтика разная) В. Ерофеев и Д. Быков, Л. Улицкая и Т. Толстая, Б. Акунин и М. Гиголашвили, В. Пелевин и В. Сорокин, В. Попов и А. Иличевский, М. Шишкин и В. Лидский.

В западной литературной традиции есть мысль о линейности прогресса, об относительно гармоничном и почти незаметном движении истории, позволяющей человеку сконцентрироваться на персональных проблемах. *Фашизм* отболел, *коммунизм* — не на Западе, да и его поражение стало забываться. В отечественной словесности *советское* возвращается как проблема, которую радо решать заново. Отношение к нему разное, трудно ожидать положительной реакции у Д. Рубиной, Л. Улицкой или Б. Акунина.

Но значительное число писателей — сторонники использования *советского* как состоявшейся нравственной системы, достойной продолжения в качестве альтернативы западным ценностям. В героическом эпосе, постоянно выстраиваемом А. Прохановым, СССР — *Четвертая империя*, чьи священные руины должны определить будущие русские победы. Молодые писатели и публицисты, назвавшие себя «новыми

реалистами» (З. Прилепин, С. Шаргунов, Р. Сенчин, М. Елизаров, А. Рубанов, Г. Садулаев, Д. Гуцко, А. Рудалев) не первый год выстраивают свою мужскую этику на базе активной, созидательной рефлексии о советской эпохе.

Кстати, публицистика — еще один важный момент разных путей России и Запада в современной словесности. Это не значит, что европейские и американские писатели высокомерно относятся к газетно-журнальной деятельности. Иногда отзываются об актуальных событиях, участвуют в дискуссиях. Но суетливая деятельность публициста, присутствие в интернетизданиях не для Дж. Барнса, М. Каннингема и даже не для более активного в социологических исканиях Дж. Кутзее.

Никто из них, как А. Проханов, не возглавляет боевую газету, превращая передовицу в социально-мифологический текст. З. Прилепин и С. Шаргунов — состоявшиеся писатели, но и *ежедневные журналисты*, использующие для продвижения себя и своих идей все ресурсы: телевидение, радио, газеты, интернет. И в пространстве СМИ их писательский опыт и позиция востребованы меньше, чем журналистское мастерство.

Торопливость и связанная с ней определенная неряшливость в построении художественного мира в таких условиях не выглядит странной. Да, есть М. Шишкин или В. Шаров, которые пишут каждый роман около пяти лет. Но это исключение. *Две книги в год* — с таким форматом наш читатель встречается чаще. На Западе столь высокие скорости очевиднее в многотиражной, массовой литературе — беллетристике, нацеленной на высокопарную дидактику или псевдоинтеллектуальные погружения в ту или иную *тайну*. Там роман есть самодостаточное дело, требующее хотя бы относительной свободы от шумных контекстов. В русском литературном процессе нередко вступает в силу другое правило: роман — знак серьезности и напряженной мыслительной деятельности писателя, окруженного разными делами: в журналистике, публицистике, политике или (вспомним А. Потемкина и Д. Липскерова) в бизнесе.

Как следствие, одно из самых значимых несовпадений современной русской и зарубежной прозы, обусловленное внутренней формой текста. Увы, оно не в наше пользу. Да, литературное произведение — идея и мировоззренческий образ, нравственная философия, а и иногда и политика. Но художественная словесность прежде всего явление языка, посредством писателя достигающего своего совершенства, доказывающего необходимость существования литературы не затейливым сюжетом или очередным *переходом границы*, а

качеством авторского слова, воплощенного во всех повествовательных инстанциях.

Внутренняя форма произведения — масштабное (независимо от жанра) пространство сюжета и речи, распахнутый мир автора, в котором нет сдавливающей тесноты. И читатель подвергается терапевтическому воздействию текста уже потому, что произведение предстает нерациональной системой психологических движений, *дидактикой* сложности внутренних процессов, требующих от человека готовности к самым неожиданным вызовам, поворотам бытийных сюжетов.

Увлекаясь историософией и религией, наша новейшая проза не всегда отличается силой психологизма и воплощенного в нем национального характера. Дело даже не в народности: ее и на Западе не сыщешь; и там, и здесь *народное* заменено *камерным* — субъективно-индивидуалистическим мировоззрением. Слишком много рационализма в избрании вектора становления поэтики. Одни (как «новые реалисты») мыслят категориями житейского и автобиографического начал, обретая «пацанскую этику» в собственной портретности, в относительно здоровой агрессии по отношению к миру, который не литературы требует, а социально-ангажированной, силовой публицистики. Другие (как «неомодернисты»: А. Проханов, Д. Быков, П. Крусанов, В. Сорокин, Ю. Мамлеев, Ю. Козлов и многие другие) работают с устойчивыми, подчас заранее известными читателю концепциями, в которых яркая, непредсказуемая в своем течении жизнь уступает место обретенной автором идеологеме.

Сдерживая историософию и религию, публицистическое начало и стремление уделить основное внимание гротескно построенной модели мира, западные писатели в большей степени ориентируются на классическую литературу XIX в. и XX в. Во-первых, это сказывается в уважительном отношении к критическому реализму, выхватывающему из потока жизни судьбу человека, склонного без радости и самообольщения смотреть на мир и самого себя. Во-вторых, в присутствии *житейской истории, семейной фабулы* как одного из самых значимых элементов повествования. В-третьих, в тщательной работе со словом, в том, что можно назвать лингвопоэтикой произведения, стремящейся к совершенству. Мужского, брутального автобиографизма и концептуализированных, авторских моделей мира здесь значительно меньше, чем в русской прозе XXI в. Эстетически емкое явление психологического состояния героя и самого автора — вот что прежде всего заботит многих писателей Запада.

Там меньше страхов и неврозов, вызванных заботами о

судьбах мира. Чувствуется раскрепощающее отсутствие обязательств перед общими началами — Богом, государством, историей. Ничто не беспокоит, кроме гуманизма, который вступает в самые разнообразные контакты, подвергаясь значительным инверсиям.

У нас много и внешней, и потаенной, невысказанной тревоги, обусловленной целями и задачами литературы. Серьезный западный писатель убежден, и не с сегодняшнего дня: литература — это просто *литература*. Нельзя требовать от литературы того, что не является ее природой. Религия, философия, политика удаляются к другим берегам.

Не только А. Проханов, В. Личутин, Ю. Мамлеев, П. Краснов и Ю. Серб сообщают о кризисе соборного идеала и пишут ради его восстановления. Многочисленные русские утопии — свидетельство того, что современная русская литература, оставаясь малотиражной и, скажем откровенно, не всегда востребованной даже профессиональными читателями, пытается утвердиться в пограничной зоне, где повесть или роман встречаются с жанрами словесности, тяготеющими к религии или историософии. Даже у В. Пелевина игровая форма текстов, постоянно возникающие *оборотни* и *вампиры* скрывают дидактический потенциал художественного повествования. В. Пелевин, судя по стратегии многих романных диалогов, хочет, чтобы его рассматривали в контексте мировоззренческих исканий Толстого и Достоевского, а не в пространстве массовой культуры и постмодернистских экспериментов.

В нашем литпроцессе по-прежнему возникает вопрос о возможности пророческой миссии писателя, о сверхлитературности его риторического дела. В начале статьи мы сказали о единой современной тенденции: нет учителей. Но это не значит, что никто не хочет стать властителем дум. Романы М. Елизарова и А. Иличевского, Е. Водолазкина и А. Терехова, не говоря уже о текстах Э. Лимонова, А. Проханова или Т. Толстой, свидетельствуют об указанной потребности в мировоззренческом монологе, способном изменить состояние души читателя. Всей своей литературно-публицистической деятельностью подтверждает возрастающий *дидактический* статус З. Прилепин.

Там, где западные писатели (Берроуз, Паланик, Бегбедер, Уэлш, Хантер Томпсон, Эллис), следуя естественному желанию *перейти границу*, обращаются к теме наркомании и показывают натуралистические картины гибели души и тела, русские авторы (В. Пелевин, В. Сорокин, А. Потемкин, В. Лидский) по-разному выстраивают тяжелое пространство *нарко(алко)метафизики*: иррациональное сознание, способное опьянять себя

мировоззренческими порывами, сопрягается с сюжетами, в котором участвует сознание, фатально измененное веществами. Когда наш писатель (например, М. Ахмедова в «Крокодиле») пытается изгнать из наркоистории метафизику, получается совсем тускло: значительный по объему очерк пытается трансформироваться в роман, оставаясь холодным, публицистическим повествованием.

Пелевинская, сорокинская и особенно потемкинская *наркометафизика* страшна: русская идея объявляется сочетанием жестокой утопии, религии страдания и *белой горячки*, не поддающейся лечению. Надо сказать, что *пустоты*, открывающиеся в романах М. Кундеры, М. Уэльбека, Э. Елинек, Ж. Сарамаго, Дж. Барнса, П. Зюскинда, могут оставить не менее тяжкое впечатление. Если литература XIX в., а во многих случаях и XX в., рассматривала человека в широком контексте яркого бытия, то новейшая проза часто ищет источник вдохновения в небытии — альтернативе метафизическому аду и житейской суете. Даже массовая литература (Д. Браун в «Инферно» у них, Д. Глуховский в «Будущем» у нас) рассматривает управляемую гениями смерть как способ решения проблемы перенаселения и связанных с ним кошмаров.

Что ж, сегодня трудно воспринимать новую литературу как чистое наслаждение, как радость диалога с совершенным человеком, открывающим беспредельность радости. Ледяная мудрость гностика встречается в романах рубежа тысячелетий чаще, чем горячее сердце повседневного человека, способного соединять бытие и обыденность. Это не значит, что надо отказаться от литературы наших дней, объявив ее сплошным бесперспективным *постмодернизмом*. Есть другой шанс позитивного контакта с текстом, когда не получается взаимодействие нравственное: воспринимать литературный мир как пространство точной диагностики, честного указания на неочевидные проблемы настоящего времени и рассуждения о будущем, которое неумолимо формируется в сегодняшних деформациях мысли и чувства. Писатели — визионеры и *болтуны* одновременно: они не могут скрыть от нас своих мрачных прозрений, даже когда впадают в игровое настроение, гротеск или сарказм.

Пустота пустоте рознь. В западной традиции она проявляется в отсутствии суеты и бессмертия. В постсоветской словесности — как агрессия тьмы, льда и демонического мрака. Поэтому и атмосфера почти всегда разная. В зарубежной литературе пустотность освоенного писателем мироздания стремится выразить себя в образах, близких к концепции *нирваны*. В

новейшей русской традиции чаще речь идет об *апокалипсисе* — о последней битве меж добром и злом, о невозможности компромисса в этой эсхатологической борьбе.

Впрочем, подобная религиозно-философская концептуализация современного литературного процесса не является обязательной. Если читатель будет говорить не о доминирующей пустотности, а о персональной яркости и несерийности текстов Кутзее и Остера, Киньяра и Баррикко, Памука и Рансмайра — разве он будет не прав?

Сведения об авторах

Блинова Марина Петровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения Кубанского государственного университета (КубГУ).

Богдан Вера Владимировна — бакалавр филологии, магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Ветошкина Галина Александровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Гончаров Юрий Васильевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Дронов Антон Александрович — филолог-специалист, аспирант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Жарский Яков Сергеевич — филолог-специалист, аспирант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.

Жукова Полина Александровна — филолог-специалист, магистрантка кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Куккоев Борис Сергеевич — студент романо-германского факультета КубГУ.

Каколири Иоанна — магистр филологии, преподаватель кафедры новогреческой филологии КубГУ.

Коломийченко Алла Сергеевна — филолог-специалист, магистрантка кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Кондратова Дарья Алексеевна — филолог-специалист, выпускница романо-германского факультета КубГУ.

Кошикова Алена Владимировна — магистр филологии, аспирантка кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Кухта Екатерина Викторовна — магистр филологии, выпускница филологического факультета КубГУ.

Максименко Дмитрий Сергеевич — филолог-специалист, выпускник филологического факультета КубГУ.

Монхбат Инга — филолог-специалист, магистрантка кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Мороз Олег Николаевич — доктор филологических наук, профессор кафедры публицистики и журналистского мастерства КубГУ.

Мусиенко Алиса Витальевна — филолог-специалист, выпускница филологического факультета КубГУ.

Муратова Татьяна Анатольевна — филолог-специалист, выпускница филологического факультета КубГУ.

Наумочкина Лидия Васильевна — бакалавр искусства и гуманитарных наук, магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Петропавловская Анна Алексеевна — филолог-специалист, аспирантка и преподаватель кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Ращинская Елена Владимировна — филолог-специалист, аспирантка кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Савинова Лилиана Сергеевна — филолог-специалист, магистрантка кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Скопинцева Мария Константиновна — бакалавр искусства и гуманитарных наук, магистрантка кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Татаринов Алексей Викторович — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Татаринова Людмила Николаевна — доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Татаринова Ольга Вадимовна — филолог-специалист, аспирантка кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.

Тихая Лина Сергеевна — магистр филологии, выпускница филологического факультета КубГУ.

Фисун Анастасия Павловна — филолог-специалист, выпускница филологического факультета КубГУ.

Хомухина Анастасия Валерьевна — магистр филологии, преподаватель романо-германского факультета КубГУ.

Хорошилова Оксана Анатольевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры прикладной лингвистики и новых информационных технологий КубГУ.

Чебанная Елена Ивановна — филолог-специалист, магистрантка кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Чумаков Станислав Николаевич — кандидат филологических

наук, доцент кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Шаймарданова Яна Маратовна — магистр филологии, выпускница филологического факультета КубГУ.

Штейнбах Кирилл Викторович — филолог-специалист, аспирант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.